



## **Mennesket i tiden**

### **Menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950ernes anden halvdel**

Kaaring, Liza Burmeister

*Publication date:*  
2015

*Document version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

*Document license:*  
[CC BY-NC-ND](#)

*Citation for published version (APA):*  
Kaaring, L. B. (2015). *Mennesket i tiden: Menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950ernes anden halvdel*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.



## Ph.d.-afhandling

Liza Burmeister Kaaring

# Mennesket i tiden

Menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950ernes  
anden halvdel



Institutnavn: Institut for Kunst- og Kulturvidenskab

Name of department: Department of Arts and Cultural Studies

Forfatter: Liza Burmeister Kaaring

Titel og evt. undertitel: Mennesket i tiden. Menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950ernes anden halvdel

Title / Subtitle: The Human Being of the Time. The Depictors of Man in Danish Graphic Art in the Second Half of the 1950s

Emnebeskrivelse: Med udgangspunkt i tre udstillinger ved navn *Mennesket*, der blev afholdt i perioden 1956-59, undersøges den realistiske strømning med mennesket i centrum, der udfoldede sig inden for 1950ernes danske grafik

Vejleder: Anne Ring Petersen

Afleveret den: 17. april 2015

Antal ord (inkl. fodnoter, ekskl. bilag): 78.147

# Indholdsfortegnelse

Indholdsfortegnelse .....	3
Tak.....	5
Indledning .....	6
Menneskeskildrerne – en introduktion.....	11
Afhandlingens kapitler .....	12
Forskningsoversigt .....	13
Del 1: Fra menneskets fordrivelse til mennesket i centrum .....	23
Kapitel 1 Modernismediskussioner .....	23
Menneskets fordrivelse fra kunsten .....	25
Krisens billedbog .....	32
Pejling af modernismen.....	38
Et fladtrådt begreb.....	45
Kapitel 2 Realismediskussioner .....	46
Julius Bomholt .....	48
Aksel Jørgensens realisme .....	53
Efterkrigstidens debat om realismen og den socialistiske realisme .....	58
En ny realisme.....	85
James Hymans ”modernistiske realisme” .....	91
Opsamling på realismediskussionerne .....	98
Kapitel 3 Tiden og mennesket.....	101
Tiden .....	102
Mennesket .....	111
Del 2: <i>Mennesket</i> -udstillingerne .....	120
Kapitel 4 Stedet og værkerne .....	121
De udstillede værker – etablering af værklistes .....	122
<i>Mennesket I</i> , 24. september - 22. oktober 1956 .....	123
<i>Mennesket II</i> , 4. januar - 26. januar 1958.....	128
<i>Mennesket III</i> , 3. januar - 25. januar 1959 .....	132
Refleksioner over de etablerede udstillingslister .....	135
Kapitel 5 Udstillinger, man havde pligt til at se.....	137
Titlen, en programerklæring? .....	142



Udstillingernes aktualitet og anmeldernes neutralisering .....	145
Pessimister og optimister .....	153
Opsamling på receptionen.....	160
Kapitel 6 Temaer og værker.....	169
Palle Nielsen – medmennesket.....	169
Dan Sterup-Hansen – fællesskab og ensomhed .....	180
Palle Nielsen og Svend Wiig Hansen – undergangen .....	190
De øvrige kunstnere .....	197
Afslutning.....	204
Dansk resumé .....	214
English summery.....	215
Referenceliste .....	216
Etablerede værkliste over <i>Mennesket</i> -udstillingerne .....	223
Mennesket I, 24. september – 22. oktober 1956 .....	223
Mennesket II, 4. januar – 26. januar 1958.....	239
Mennesket III, 3. januar -25. januar 1959 .....	251
Illustrationer .....	257

## Tak

Først og fremmest vil jeg gerne takke mine to bivejledere professor emeritus Peter Madsen og museumsinspektør Vibeke Knudsen samt min hovedvejleder lektor Anne Ring Petersen. Peter Madsen for at læse mine tekster med den allerstørste grundighed og for at dele af sin store og altid beundringsværdigt præcise viden om efterkrigstidens kulturhistorie. Vibeke Knudsen for sine altid skarpe spørgsmål og sin tiltro til projektet hele vejen igennem. Og Anne Ring Petersen for altid at give velovervejede og præcise svar på mine spørgsmål, for både grundig, kritisk, nuanceret og opmuntrende feedback på mine tekster og ikke mindst for moralsk opbakning, når der var brug for det.

Derudover vil jeg gerne takke Lis Clausen fra Clausens kunsthandel, tidligere kunstanmelder Maria Marcus, kunsthistoriker Hanne Abildgaard og museumsleder Anni Lave Nielsen fra Heerup Museum for gode samtaler og for hjælp med arkivmateriale. Ligesom jeg gerne vil takke kunsthistoriker Karen Westphal Eriksen og kunsthistoriker Jens Tang Kristensen for et godt og inspirerende samarbejde omkring konferencen *Cold War Art 1945-1965*, som blev afholdt i marts 2013.

Men jeg vil især takke min mand David for hans aldrig svigtende opbakning, vilje til at lægge øre til mine overvejelser og bekymringer, for fagligt input, samt ikke mindst for hans forståelse for mine lange arbejdstider og mentale fravær på hjemmefronten.

## Indledning

I perioden 1956-59 satte seks danske grafikere mennesket til debat med tre udstillinger og blev herigennem for en tid, ifølge flere af tidens kunstanmeldere, til centrale figurer på den københavnske kunstscene. Udstillingerne havde alle titlen *Mennesket* og blev afholdt i Clausens Kunsthandel i centrum af København. Her præsenterede de seks grafikere deres bud på den menneskelige situation. Gruppen bestod af Palle Nielsen, Svend Wiig Hansen, Dan Sterup-Hansen, Erling Frederiksen, Reidar Magnus og Henry Heerup. I 1959 deltog desuden Albert Mertz.

På mange måder er det ikke overraskende at nogle udstillinger, der beskæftigede sig med menneskets aktuelle situation vakte gehør, for emnet var yderst aktuelt, og havde spillet en central rolle indenfor både filosofien, litteraturen, teatret og politik siden afslutningen på 2. Verdenskrig. På den anden side trak det, at værkerne var figurative og skildrede mennesket i en anden retning, for kunstscenen var på dette tidspunkt så absolut domineret af den abstrakte kunst. Eller var den? Var det sådan det var, eller er der snarere tale om en senere konstruktion, der mere eller mindre har skrevet den figurative del af kunsten ud af 1950ernes kunsthistorie, fordi man opfattede den som reaktionær, for i stedet at fokusere på den abstrakte?<sup>1</sup> Kigger man på oversigtsværkerne over den danske kunsts historie, så fylder den figurative, menneskeskildrende grafik ikke meget i beretningerne om perioden, hvilket jeg vender tilbage til i forskningsoversigten. Typisk omtales repræsentanterne for dette udtryk kort som en række grafikere, der arbejder i forlængelse af professor Aksel Jørgensens lære, men som i øvrigt udgør en strømning, der udfolder sig relativt isoleret på den danske kunstscene. Kigger man derimod på 1950ernes kunstdebat og -kritik, så tegner der sig et ganske anderledes billede af en kunst, der blev set som en samlet tendens, som spillede en central rolle på kunstscenen, som udtrykte vigtige tanker i og oplevelser af samtiden og som levede op til mange af tidens centrale krav og forventninger til kunsten. Det er denne figurative, menneskeskildrende strømning, der særligt kom til udtryk indenfor grafikken, som jeg undersøger i denne afhandling.

---

<sup>1</sup> Sådan som Deborah Cherry og Juliet Steyn påpeger, at det skete indenfor engelsk kunsthistorie i: Cherry, Deborah and Steyn, Juliet, 'The Moment of Realism: 1952-1956', *Artscribe*, nr. 35, 1982, 44-49.

Baggrunden for afhandlingen er således en opfattelse af, at den figurative, grafiske kunst spillede en central rolle på 1950ernes danske kunstscene, og at denne position sidenhen er blevet glemt, fordi den er blevet skrevet ud af den danske kunsthistorie. Formålet med afhandlingen er derfor at undersøge, analysere og perspektivere den figurative, grafiske kunst som den udfoldede sig på 1950ernes danske kunstscene med udgangspunkt i *Mennesket*-udstillingerne. Det er hensigten, at strømningen nuanceres som værende mere end en fortsættelse af Aksel Jørgensens projekt. Og det er målet, at strømningen perspektiveres i forhold til samtidens kunstdiskussioner, i forhold til samtidens diskussioner om mennesket og til samtidens historiske begivenheder. Således lægges der vægt på at markere strømningen som et udtryk for og som en fortolkning af sin samtid og som andet og mere end en fortsættelse af traditionen.

Mit primære studie- og forskningsfelt er kunst- og kulturhistorisk, hvilket vil sige, at selvom jeg benytter mig af viden fra andre fagområder, eksempelvis det historiske, så er det ikke indenfor disse områder, at mine undersøgelser ligger, og jeg vil derfor ikke gå dybere ind i historiefagets diskussioner af eksempelvis den betydning, som udviklingen af brintbomben havde for optrapningen af våbenkapløbet. I stedet er mit fokus på, hvordan de politiske begivenheder, kriser og krige havde betydning for eksempelvis intensiveringen af den angst, som fandtes og diskuteredes i kulturkredse, og dermed havde betydning for de kulturelle produkter, som er omdrejningspunktet for min afhandling.

Min tilgang er kildehistorisk, og jeg benytter mig af kildemateriale såsom avis- og tidsskriftsartikler samt af centrale udgivelser fra tiden som eksempelvis filosofen Jean-Paul Sartres *Eksistentialisme er en humanisme* fra 1946 og forfatteren H.C. Branners *Kunstens uafhængighed* fra 1956. Som en forudsætning for mine undersøgelser redegøres der gennem nedslag på centrale tekster og diskussioner for samtidens forståelse af modernisme og realisme. I indkredsningen af tidens forståelse af modernisme-begrebet diskuterer jeg den spanske filosof Ortega y Gassets *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, den danske forfatter og kunstkritiker Ole Sarvigs *Krisens billedbog* og Louisianas *Pejling af modernismen*. I undersøgelsen af tidens realismediskussioner inddrages forfatter og politiker Julius Bomholts og professor Aksel Jørgensens realismeforståelse, tidens diskussioner af den socialistiske realisme og af den nye realisme samt en beskrivelse af den britiske kunsthistoriker James Hymans begreb om den 'modernistiske realisme'. Sammen med redegørelsen for tidens historiske begivenheder og for

tidens debatter om mennesket og om humanisme etablerer de begrebshistoriske undersøgelser forståelsesrammen for de efterfølgende analyser af *Mennesket*-udstillingerne og af den menneskeskildrende figurative grafik i 1950'erne. Intentionen med redegørelserne for modernisme-, realisme- og mennesket- diskussionerne er således at undersøge, hvordan begreberne, der alle var centrale for tidens kunstopfattelse, blev brugt og forstået i menneskeskildrernes samtid. Udredningerne tager derfor form som begrebshistoriske undersøgelser, der er vigtige for at kunne forstå den historiske kontekst for *Mennesket*-udstillingerne.

De tre *Mennesket*-udstillinger udgør sammen med samtidens reception af dem afhandlingens primære empiri og er centrum for alle afhandlingens analyser. Valget af *Mennesket*-udstillingerne er motiveret af flere forhold. En væsentlig faktor er, at udstillingerne ifølge datidens kunstkritikere udgjorde nogle helt afgørende begivenheder på den danske kunsts scene. Udstillingerne blev beskrevet som nogle, der på den mest præcise måde greb ind i væsentlige diskussioner i tiden, og værkerne blev beskrevet som nogle, der sagde noget væsentligt om tidens menneske og om selve livsvilkårene på daværende tidspunkt. Dette betød, at der i kritikernes øjne var tale om kunst, der levede op til tidens krav om, at kunsten skulle være engageret i samtiden. Udover at være interessante cases i sig selv, er udstillingerne således samtidig et oplagt udgangspunkt for en undersøgelse af 1950'ernes kunst- og kulturliv. Eftersom at der på *Mennesket*-udstillingerne næsten udelukkende blev udstillet grafik, og eftersom at den menneskeskildrende strømning indenfor efterkrigstidens billedkunst særligt udfoldede sig indenfor grafikken, er dette medie afhandlingens primære genstandsfelt.

I betragtning af deres tilsyneladende helt centrale rolle på 1950'ernes danske kunsts scene, er det bemærkelsesværdigt, at *Mennesket*-udstillingerne repræsenterer en lakune i dansk kunsthistorie forstået på den måde, at udstillingerne ikke tidligere har været genstand for selvstændige undersøgelser og analyser. Dette betyder, at man hidtil ikke har haft kendskab til hvilke værker, der blev udstillet, ligesom man ikke har haft et egentligt kendskab til receptionen af udstillingerne. Med valget af *Mennesket*-udstillingerne som afhandlingens omdrejningspunkt forsøges der rådet bod på denne lakune.

Da der ikke findes hverken kataloger eller er bevaret værklistes fra udstillingerne, har det været helt centralt for afhandlingens undersøgelser at få etableret et større kendskab til udstillingernes indhold. Derfor har jeg på baggrund af blandt andet avisernes anmeldelser af de tre udstillinger samt af en række andre arkivmaterialer etableret værklistes over de tre udstillinger. Som med de begrebshistoriske undersøgelser gælder det, at der er anvendt en kildehistorisk tilgang. På baggrund af denne nye viden er det ikke bare blevet muligt at analysere eksempler på værker, der med sikkerhed blev udstillet på en af de tre udstillinger. Det er nu også muligt at udføre analyser af udstillingerne som samlede udsagn. Dermed har vi fået en helt ny baggrund for at forstå og for at udfordre datidens reception af udstillingerne.

Udover selve *Mennesket*-udstillingerne og samtidens reception af dem udgør udvalgte dele af samtidens kunstdebat, som den udspillede sig i kulturtidsskrifter og dagblade, som allerede nævnt også en væsentlig del af afhandlingens empiri. En forudsætning for overhovedet at kunne gøre brug af de forskellige former for arkivmateriale har været den tidskrævende proces, det er at opspore og indsamle et sådant materiale. En proces der efterfølges af den ligeledes tidskrævende fase med nærlæsning, udlægning og analyse af materialet. Noget materiale har været anvendt i tidligere studier udført af eksempelvis historikeren Morten Thing og af kunsthistorikeren Inge Dybbro, og har derfor været nemmere at finde end det materiale, som ikke tidligere har været anvendt.<sup>2</sup> Undervejs i afhandlingen angiver jeg, hvordan og hvor det anvendte materiale er fundet. Hvad angår etableringen af udstillingslister over *Mennesket*-udstillingerne og analyserne af receptionen af udstillingerne er der tale om et arbejde, der ikke tidligere er udført. Der er tale om nyt stof, der ikke er publiceret eller tidligere behandlet i litteraturen, og hvorom der ikke i forvejen findes sekundærlitteratur. Afhandlingens undersøgelser udgør således grundlæggende kildestudier både med hensyn til udstillingerne, til receptionen af dem og til periodens begrebshistorie, som uddyber vores forståelse af perioden.

I store dele af afhandlingen anvender jeg en diskursanalytisk inspireret tilgang med fokus på kernebegreber og med en opmærksomhed på at udpege de diskurser, der indrammer og karakteriserer diskussionerne. Dette gælder for de begrebshistoriske diskussioner om modernisme og realisme, for diskussionerne af hvordan samtidens politiske begivenheder påvirker

---

<sup>2</sup> Morten Thing, *Kommunismens kultur 2*. (København: Tiderne Skifter, 1993); Inge Dybbro, «Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960» (upubliceret speciale, Københavns Universitet, 1994).

kunstnernes arbejde og kunstdebatten, ligesom det gælder for min redegørelse for tidens diskussioner om mennesket og humanisme. Derudover benyttes metoden i analyserne af receptionen af *Mennesket*-udstillingerne.

Afhandlingens tidsmæssige afgrænsning er i høj grad bestemt af valget af *Mennesket*-udstillingerne som afhandlingens primære empiri, hvilket betyder, at afhandlingens hovedvægt er på perioden 1956-59, som var årene for de tre udstillinger. Dog er udstillingerne og kunstnernes aktiviteter i disse år uløseligt forbundet med den forudgående efterkrigstid, og tiden 1945-55 vil derfor blive inddraget i vid udstrækning. Når jeg benytter betegnelsen 'efterkrigstid' omfatter den derfor perioden fra 1945 og til ca. 1960.

På baggrund af mit ønske om at dedikere mine undersøgelser til et grundigt studie af *Mennesket*-udstillingerne og den tendens, som de repræsenterer, samt om at diskutere udstillingerne og strømningen i forhold til den kulturelle og historiske kontekst, som de indgår i i Danmark, har jeg samtidig i nogen grad fravalgt at inddrage den internationale kontekst i egentlige analyser. Herunder eksempelvis strømninger og kunstdiskussioner fra samtidens engelske, franske og tyske kunstscene, der kunne have været relevante at inddrage. Ligesom jeg eksempelvis heller ikke inddrager hverken kunstudstillingerne *Das Menschenbild in unserer Zeit*, der blev afholdt på Neue Darmstädter Sezession i 1950 eller *New Images of Man*, der blev afholdt på Museum of Modern Art i New York i 1959 i mine analyser. Heller ikke fotoudstillingen *The Family of Man*, der blev vist som *Vi Mennesker* i Danmark i 1957, og som have et beslægtet fokus på mennesket, humanisme og på et ønske om at genoprette troen på mennesket, diskuteres. Alle tre udstillinger kunne på hver sin måde have udgjort et relevant og interessant sammenlignende materiale, som jeg håber på at få lejlighed til at udforske i studier, der følger efter denne afhandling. I stedet inddrages den internationale kontekst på flere andre måder, eksempelvis via en grundig gennemgang af hovedargumenterne i Ortega y Gasset's *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, samt en diskussion af hvordan hans ideer perspektiverer *Mennesket*-udstillingerne og receptionen af dem. Ligeledes inddrages en diskussion af Jean-Paul Sartres eksistentialisme og af den sovjetiske socialistiske realisme, ligesom den samtidige britiske kunstscene inddrages med James Hymans begreb om "den modernistiske realisme".

## Menneskeskildrerne – en introduktion

‘Menneskeskildrerne’ er min betegnelse for den gruppe af kunstnere, der udstillede på *Mennesket*-udstillingerne. Betegnelsen dækker således over en gruppe bestående af Svend Wiig Hansen, Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen, Henry Heerup, Erling Frederiksen, Reidar Magnus og Albert Mertz. Sidstnævnte deltog som tidligere nævnt kun på den tredje og sidste *Mennesket*-udstilling og har blandt andet af denne årsag en placering i periferien af gruppens samarbejde. Den perifere placering understreges af, at Mertz, hvad angår både emne og formelt udtryk, er den af de syv kunstnere som, på trods af gruppens i forvejen store spændvidde, skiller sig mest ud. Dette indtryk underbygges af, at samtidens anmeldere havde svært ved at se berettigelsen i hans deltagelse på udstillingen i 1959, hvilket uddybes i kapitel 5. Mertz’ perifere placering er desuden den primære årsag til, at jeg i afhandlingen bruger væsentligt mindre plads på behandlingen af ham end på de øvrige af menneskeskildrerne. Det skal dog samtidig understreges, at jeg på ingen måde tilstræber en ligelig fordeling af sider skrevet om de enkelte kunstnere. De vil blive vægtet forskelligt alt efter deres relevans i forhold til de fremdragne temaer. Vægtningen hænger derudover ligeledes sammen med mængden af materiale, der har været tilgængelig i forbindelse med de enkelte kunstnere. Således har jeg haft adgang til relativt mere arkivalsk materiale med relation til Palle Nielsen og til Dan Sterup-Hansen, end det er tilfældet med de øvrige kunstnere, hvilket afspejler sig i vægtningen af dem i afhandlingens analyseafsnit.

Navnet menneskeskildrerne er oplagt af flere årsager. Først og fremmest fordi udstillingerne hed *Mennesket*, og fordi kunstnerne i deres tematisering af mennesket tog udgangspunkt i en skildring af menneskefiguren. Med valget af udstillingstitel udpegede kunstnerne mennesket som det absolutte omdrejningspunkt og centrale indhold for deres kunst. Mennesket var således i centrum både figurligt og indholdsmæssigt. En anden årsag til at menneskeskildrerne er et godt navn til disse kunstnere er, at det med navnet understreges, at kunstnerne bringer skildringen af mennesket og af den menneskelige verden tilbage i kunsten igen efter en periode, hvor mennesket som Ortega y Gasset beskriver det i *Menneskets fordrivelse fra kunsten* har været fraværende. Dermed markerer navnet disse kunstners tilbagevenden til virkeligheden. Derudover markerer titlen, at kunstnerne med deres diskussion af menneskets aktuelle situation skriver sig ind i tidens mange diskussioner om mennesket og om humanisme, som jeg redegør for i kapitel 3. Navnet peger dermed samtidig på kunstens aktualitet. Jeg diskuterer titlens programagtige ambitioner i flere detaljer i afhandlingens kapitel 5.



Menneskeskildrerne har ikke tidligere haft et fælles navn baseret på deres udstillingssamarbejde. Den oplagte forklaring er, at de ikke som gruppe betragtet hidtil har været genstand for egentlige studier, sådan som det er tilfældet i nærværende afhandling, og at der derfor ikke tidligere har været et særligt behov for en fælles betegnelse. Som jeg også berører i forskningsoversigten, er kunstnerne tidligere sammen med en række andre danske grafikere, der var med til at tegne 1950ernes opblomstring indenfor grafikken, blevet betegnet ”akselisterne” eller ”Aksel Jørgensen-skolen”.<sup>3</sup> Men eftersom disse betegnelser inkluderer en bredere kreds af kunstnere end de syv, der er på tale i denne sammenhæng, og fordi betegnelserne samtidig er ladet med en opfattelse af kunstnerne, som delvist går imod min læsning af dem, har jeg valgt at give gruppen af kunstnere et andet navn.

Omvendt er det vigtigt at understrege, at de syv kunstnere, som jeg betegner menneskeskildrerne, kun udgjorde en del af de kunstnere, der sammen repræsenterede den strømning, som jeg i afhandlingen beskriver som en ny realisme, og som slog an indenfor grafikken i 1950erne. Andre danske grafikere havde i 1950erne skildringen af mennesket, figurligt som indholdsmæssigt, som omdrejningspunkt for deres kunst. Her i blandt kan nævnes Helle Thorborg, Jane Muus, Gunnar Hossy, Per Ulrich, Regnar Jensen, Alfred Jensen, Preben Wölch Madsen og Eigil Wendt. Det er dog min opfattelse, at *Mennesket*-udstillingerne var en så markant markering af denne tendens, at det godt kan forsvares at basere et fælles navn for de deltagende kunstnere på dette udstillingssamarbejde. Udstillingsfællesskabet fungerer samtidig som en afgrænsning af afhandlingens kunstner- og værk-udvalg.

## Afhandlingens kapitler

Afhandlingen er struktureret i fire dele: en indledning, to hoveddele og en afslutning. Her i indledningen redegøres der for afhandlingens tese, formål, empiri og metode ligesom indledningen også indeholder en kort introduktion til begrebet ‘menneskeskildrerne’ samt en status over den danske kunsthistorieskrivnings hidtidige behandling af afhandlingens emne. Derefter følger afhandlingens del 1 og del 2, der begge består af tre kapitler. I del 1 behandles den

---

<sup>3</sup> Henning Jørgensen, *Ny Dansk kunsthistorie 7, Tradition og surrealisme / af Henning Jørgensen*. (København: Fogtdal, 1995), 115.

kontekst, som udgør den afgørende forståelsesramme for den menneskeskildrende strømning indenfor 1950ernes grafik. Gennem begrebshistoriske undersøgelser af modernisme- og realismebegrebet redegøres der i kapitel 1 og 2 for samtidens forståelse af menneskets og virkelighedens rolle i kunsten. I kapitel 3 tegnes dels et billede af den historiske kontekst via nedslag på nogle af de begivenheder, der fik særlig indflydelse på danskerne i efterkrigstiden, dels gives der et overblik over periodens mange forskellige diskussioner om mennesket, ligesom tidens humanisme-diskussioner introduceres. Menneskets placering eller fravær står i centrum for alle kapitlerne i denne del af afhandlingen, hvad enten de omhandler ”den nye kunst”, realisme eller tiden, dens historiske begivenheder og dens opfattelse af menneskets ansvar. I del 2 er fokus på *Mennesket*-udstillingerne, på etablering af værklistes for de tre udstillinger, på analyse af samtidens reception og på analyse af centrale temaer og værker fra udstillingerne. Den kontekst, der udredes i afhandlingens første del inddrages i vid udstrækning i anden dels analyser. Afhandlingen rundes af med en konkluderende diskussion.

## Forskningsoversigt

Litteraturen om dansk grafik i perioden 1945-1960 er ikke særlig omfattende. Der findes nogle få specialstudier helliget grafikken, men emnet er primært behandlet som en del af de kunsthistoriske oversigtsværker.<sup>4</sup> Heri omtales emnet typisk kort og som et afsnit af dansk kunsthistorie, der udvikler sig isoleret og uden forbindelse til hovedtendenserne inden for kunstens historie, hvor maleriet og skulpturen spiller hovedrollerne inden for henholdsvis det spontant-abstrakte og det konkret-abstrakte udtryk.<sup>5</sup> Denne tendens illustreres tydeligt ved, at den

---

<sup>4</sup> De væsentligste oversigtsværker er i denne sammenhæng: Jens Jørgen Thorsen, *Modernisme i dansk malerkunst* (København: P. Fogtdal, 1987); Henrik Bramsen og Knud Voss, *Dansk kunsthistorie, billedkunst og skulptur. Vort eget århundrede efter 1900*. (København: Politikens Forlag, 1975); Hans Edvard Nørregård-Nielsen, Marianne Wirenfeldt Asmussen, og Peter Kühn-Nielsen, *Dansk kunst* (København: Gyldendal, 1983); Jørgensen, *Ny Dansk kunsthistorie 7, Tradition og surrealisme / af Henning Jørgensen*. Eftersom mit fokus i nærværende afhandling er på at undersøge den figurative strømning, som den udfolder sig med *Mennesket*-udstillingerne som centrale manifestationer, har jeg i denne redegørelse for forskningsfeltet koncentreret mig om den generelle kunsthistoriske såvel som grafiks-specifikke oversigtslitteratur og har ikke taget højde for den monografiske litteratur om de enkelte kunstnere.

<sup>5</sup> Den manglende fokus på den realistiske strømning inden for 1950ernes grafik er allerede blevet påpeget af andre før mig, blandt andet af Inge Dybbro i dennes konferensspeciale om den realistiske strømning i dansk kunst i 1950-1960 fra 1994, af Hanne Abildgaard i kataloget til Arbejdermuseets udstilling om Erling Frederiksen i 1998 og senest af Karen Westphal Eriksen i dennes ph.d.-afhandling om fællesskabet mellem den abstrakte og figurative kunst i perioden ca. 1945-1960: Dybbro, «Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960»; Hanne Abildgaard, *Erling Frederiksen: maleri, skulptur, grafik* (København: Arbejdermuseet, 1998); Karen Westphal Eriksen, *Grus i maskineriet - abstrakt og figurativ kunst i Danmark efter Anden Verdenskrig*, upubliceret ph.d.-afhandling (Københavns Universitet, 2014).

realistiske grafik fra 1950erne typisk tildeles et selvstændigt afsnit med overskrifter som ”Mennesket. Og den berømmede grafik”, ”Aksel Jørgensens elever” og ”Aksel Jørgensen-skolen”.<sup>6</sup> Som overskrifterne fortæller, behandles grafikken som noget, der er vokset frem af Aksel Jørgensens undervisning, hvormed de stærke bånd til tiden før 1950erne markeres før noget andet. Som en del af denne fortælling peges der på, hvordan menneskeskildrerne arbejder videre med lærerens vægtning af både komposition og den socialt bevidste holdning, dét som Henning Jørgensen kalder for ”teknik og etik”, ligesom kunstnernes forhold til efterkrigstidens og den tidlige koldkrigstids virkelighed fremhæves.<sup>7</sup> Behandlingen af menneskeskildrerne i denne form er for så vidt præget af respekt for kvaliteten af deres værker, særligt fremhæves Palle Nielsens værker, men Dan Sterup-Hansen, Svend Wiig Hansen og Jane Muus nævnes som regel også. Både Jens Jørgen Thorsen og Henning Jørgensen nævner desuden *Mennesket*-udstillingerne, det vil sige, Thorsen nævner kun den første fra 1956. Med henvisning til en kronik, som Dan Sterup-Hansen skrev i 1951, får Thorsen det dog til at lyde som om, der er tale om en udstilling af socialistisk realisme. Dette er helt i tråd med hans overbevisning om, at opsvinget indenfor inden for grafikken, skyldtes den socialistiske realisme. Han skriver:

At man i Danmark i 1950ernes begyndelse netop var begyndt at tale om grafikken og den dekorative kunst som noget væsentligt, skyldes den socialistiske realisme. Tanken var, at når socialismen havde afskaffet rigdommen (dvs anskaffet fattigdommen), ville ingen mere ha råd til at købe malerier.<sup>8</sup>

Henning Jørgensen, derimod, fokuserer på, at kunstnerne på *Mennesket*-udstillingerne sætter mennesket ”figurligt, socialt og mentalt i centrum”, og at det ikke kun er ”mennesket i verden, men også verden i mennesket, der billedliggøres.”<sup>9</sup> Kort fortalt er beretningen om menneskeskildrerne i oversigtslitteraturen således præget af relativ konformitet. Ser man bort fra Thorsens tematisering af menneskeskildrerne som tæt forbundne med den socialistiske realisme, fortælles den samme historie om et lidt bagudskuende udtryk og nogle kunstnere, der udviklede sig med udgangspunkt i Aksel Jørgensens lære. Som Hanne Abildgaard har påpeget, blev den fornyede interesse for realismen dog ikke i samtiden primært opfattet ”som en tilbagevenden til

---

<sup>6</sup> Thorsen, *Modernisme i dansk malerkunst*; Bramsen og Voss, *Dansk kunsthistorie, billedkunst og skulptur. Vort eget århundrede efter 1900.*; Jørgensen, *Ny Dansk kunsthistorie 7, Tradition og surrealisme / af Henning Jørgensen.*

<sup>7</sup> Jørgensen, *Ny Dansk kunsthistorie 7, Tradition og surrealisme / af Henning Jørgensen.*, 115.

<sup>8</sup> Thorsen, *Modernisme i dansk malerkunst*, 177. I alle afhandlingens citater er bibeholdt citatets oprindelige ordlyd og tegnsætning, brug af store og små bogstaver, gammel retskrivning inklusiv stavfejl og eventuelle andre fejl.

<sup>9</sup> Jørgensen, *Ny Dansk kunsthistorie 7, Tradition og surrealisme / af Henning Jørgensen*, 129.

tidligere tiders positioner”, selvom der også kan findes eksempler på denne opfattelse.

Tværtimod, skriver hun:

[...] fremstod den som en ny, karsk realisme, der så virkeligheden mere direkte i øjnene end det naturlyriske maleri, som repræsenteredes af en række Grønningen- og Corner-kunstnere. Med kritikeren Johan Møller Jensens ord: ‘Grønningens milde og blonde Livs- og Farvedyrkelse er blevet afløst af en ny fortættet Djærvhed. Man synes i den nye Kunst at se en Tendens mod det kunstnerisk fortættede, en intens – næsten sammenbidt Inderlighed i Livsudtrykket.’<sup>10</sup>

Også Harald Rue håbede allerede i 1945 at kunne se ”en ny realisme på vej” i de grafiske værker, der under besættelsen blev udgivet til støtte for modstandsbevægelsens ofre, og i hvis udtryk han så et ønske om udtrykke ”vor tids bevidsthed” samt om at være ”i kontakt med det liv de skildrer”.<sup>11</sup> Jeg vender tilbage til modstandsværkerne i kapitel 2. I det følgende vil jeg se på, hvordan speciallitteraturen nuancerer oversigtslitteraturens beretninger om 1950ernes menneskeskildrende grafik.

Erik Fischer var bestemt heller ikke blandt dem, der opfattede den nye realistiske strømning som bagudskuende, tværtimod. I sin status over den danske grafiks udvikling fra 1940 til tidligt i 1957 fremhæver han Dan Sterup-Hansens og Palle Nielsens nye ”medmenneskeligt indstillede” grafik som et absolut højdepunkt i dansk grafiks historie.<sup>12</sup> Beretningen, der er skrevet tidligt i 1957, kommer direkte fra begivenhedernes centrum. Erik Fischer var på dette tidspunkt ansat som museumsinspektør ved Den Kongelige Kobberstiksamling og havde været det siden 1948. Han havde således både en magtfuld position i forhold til indkøb og dermed i forhold til kanoniseringen af de kunstnere, som han troede på, og en institutionel og politisk interesse i at fremme grafikens sag, som det er nødvendigt at have in mente. Den overordnede status er ifølge Fischer, at der de forudgående 15-20 år (set fra 1957) havde været ”brug for grafik som næsten aldrig før i Danmark.”<sup>13</sup> Han beskriver, hvordan ”et klima, mildt af modtagelighed og medleven, har sat en blomstring i gang, som i stedse højere grad har lokket de bedste kunstnere til virksomhed med de grafiske teknikker.” Det var, forklarer han, i høj grad et nyopstået ønske om at benytte grafik til udsmykning af hjemmets vægge, der skabte et øget behov for den såkaldte ”dekorative grafik”. I årene umiddelbart før 2. Verdenskrig begyndte store oplag af

---

<sup>10</sup> Abildgaard, *Erling Frederiksen*, 16.

<sup>11</sup> Harald Rue og Sankt Lukas Gildet, *Modstanden : 26 træsnit*. (København: Fremad, 1945), upagineret.

<sup>12</sup> Erik Fischer, *Moderne dansk Grafik 1940-1956* (København, 1957).

<sup>13</sup> Ibid., 5.

farvereproduktioner af moderne kunst derfor at strømme til Danmark. Men i takt med at smagen og den økonomiske formåen ændrede sig, ønskede man i stedet at udsmykke hjemmet med originalgrafik. Problemet var blot, siger Fischer, at det meste af grafikken i 1940erne blev produceret af malere, der typisk ikke tidligere havde beskæftiget sig indgående med grafik, og som mere eller mindre blot overførte deres maleriske udtryk til grafikken.<sup>14</sup> Resultatet var ifølge Fischer, at opsvinget inden for dekorationsgrafikken i kunstnerisk henseende viste sig snarere ”at befæste det bestående end at gå i spidsen for det nye.”<sup>15</sup> Eller som han også beskriver det, så blev ”dekorationsgrafikken i overvejende grad traditionsbevarende og fastslående, ikke radikal.”<sup>16</sup>

Hvor dekorationsgrafikken aldrig for alvor fik sit eget udtryk, forholdt det sig anderledes med hensyn til illustrationsgrafikken. Ifølge Fischer var dette stedet, hvor en ny, digterisk udformet virkelighedsskildring udviklede sig med grafikerne Povl Christensen, Jane Muus og Sigurd Vasegaard som centrale figurer. Disse kunstnere brød med den herskende trang til at opfatte illustrationen som let og behagende dekoration med en kun overfladisk tilknytning til bogens tekstudtryk og nærmede sig i stedet en dybtgående, indlevende fortolkning. I centrum af denne kunst voksede et virksomt, handlende og lidenskabeligt menneske frem som motiv, hvilket Fischer betegner som et bidrag til dansk kunst, som grafikken ydede uafhængigt af maleriet, og, skriver han, ”heri udtrykker periodens grafik sin største originalitet.”<sup>17</sup> Ifølge Fischer var det altså med udgangspunkt i illustrationsgrafikken fra 1940erne og første halvdel af 50erne, at interessen for at skildre et handlende og lidenskabeligt menneske voksede frem. Herfra spredte tendensen sig til det, som Fischer betegner som ”den frie grafik” eller ”den funktionsløse grafik”, der er skabt uden et bestemt formål for øje, og som er frigjort fra pligt og erhvervshensyn. Det var her, inden for den frie grafik, der havde sit udspring i Den Grafiske Skole og i læreren Aksel Jørgensen, at den nye realisme udviklede sig. Og det var hos denne gruppe, at den egentlige fornyelse af grafikken fandt sted. Støttet af Jørgensens indflydelse udviklede:

[...] grafiskskolens unge kunstnere, noget hinsides det tekniske og formelle: en trang til på ny at bruge kunsten som et meddelelsesmiddel ud over de individuelle udtryk, til at skabe en kunst, der

---

<sup>14</sup> Fischer peger på Niels Lergaard, Knud Agger og Jens Søndergaard som eksempler på denne tendens.

<sup>15</sup> Fischer, *Moderne dansk Grafik 1940-1956*, 9.

<sup>16</sup> Ibid., 9–10.

<sup>17</sup> Ibid., 18.

bedst kan betegnes som politisk, d.v.s. medmenneskeligt indstillet, parat til at tillægge sig nye mytologier og ikke kun begrænset til at være dekorativ og privat.<sup>18</sup>

Den nye grafik udvikledes under stærk påvirkning fra krigsårene og fra den aktuelle politiske situation og møntede sig ifølge Fischer ”i en realistisk form” særligt hos kunstnere som Dan Sterup-Hansen og Palle Nielsen. Den nye form for realisme var optaget af samtidsfortællinger med fokus på mennesket og det menneskelige fællesskab og blev i Palle Nielsens tilfælde udført med det, Fischer betegner som ”minutiøst gennemarbejdede kompositionelle midler”.<sup>19</sup> I Fischers øjne siger denne repræsentative tendens noget væsentligt om kunstens mål ”her og nu”, det vil sige i 1956-57. Samtidig fremhæver Fischer, at der er tale om en tendens, som endnu ikke findes inden for maleriet, og som derfor er særegen for grafikken. Tendensen peger således på grafikens selvstændige kraft.

Fischers tekst var den første, der diagnosticerede menneskeskildrernes kunst i en så omfattende læsning, og hans indkredsning af tendensen giver genlyd i mange af de efterfølgende behandlinger af den realistiske strømning i efterkrigstidens danske grafik. Umiddelbart fulgte dog i 1959 artiklen ”50 års dansk grafik” af Poul Vad, der stillede sig kritisk over for en række af Fischers synspunkter. Først og fremmest kritiserede Vad den skelnen mellem indhold og form, der kommer til udtryk, når Fischer skriver om Aksel Jørgensen, at han udviklede et sprog, ”en kunstens meddelelseskraft”, men ikke et indhold, ”ingen mytologi”. For Vad er det ikke muligt at skelne mellem det kunstneriske sprog og det, dette sprog skulle udtrykke. I stedet spørger han, om kunstens meddelelseskraft ikke i sidste instans er et spørgsmål om kvalitet, og peger på, at det er her, Aksel Jørgensen kommer til kort, ”især som maler, fordi hans kunst – som havde til hensigt at være ‘menneskelig’, knyttet til ‘virkeligheden’ – er et eksperiment, en – storladen – konstruktion, oftest lige så forskellig fra det fuldt lødige, organiske kunstværk som gliedermændene på hans lærreder er fra et virkeligt levende, menneskeligt legeme.”<sup>20</sup> Ifølge Vad er Jørgensens problem altså, at han ikke opnår det udtryk, som han tilstræber, hvilket dog i bund og grund er det samme, som Fischer siger, blot med den forskel, at Vad mener, det er umuligt at tale om form og indhold som to adskilte dele af værket. Derudover påpeger Vad, at Fischers brug af ordet ”realistisk” er ”uheldigt”, fordi

---

<sup>18</sup> Ibid., 21.

<sup>19</sup> Ibid., 23.

<sup>20</sup> Poul Vad, «50 års dansk grafik», *Vindrosen* 6. årgang, nr. 5 (September 1959), 409.

[...] det uvilkårligt fører tanken hen på realismen i billedkunsten i sidste halvdel af forrige århundrede. Med denne realisme har de bedste af de unge grafikere intet at gøre, og det er vel i det hele taget tvivlsomt om man således uden videre kan forbinde deres værk med begrebet realisme.<sup>21</sup>

Det er en relevant og central problematik, Vad her peger på uden dog at gå i dybden med den. Realismebegrebet blev flittigt benyttet i 1950ernes diskussioner af menneskeskildrernes kunst, typisk uden nærmere definition. Udover relationen til det 19. århundredes realisme var begrebet ladet med associationer til den socialistiske realisme, hvilket Vad dog ikke kommer ind på. Jeg ser nærmere på periodens brug af realismebegrebet i kapitel 2. Vad afslutter artiklen med en interessant påpegning af, at de to kunstarter, maleriet og grafikken, ikke følger de samme love. Med Vads ord rummer det grafiske udtryk en mulighed for at formulere meddelelsen ”koncist, medvidende”, og det kan bedre end maleriet ”rumme det i helt begrebsmæssig klarhed formulerede”. Han tilføjer dog samtidig en advarsel om, at man bør være forsigtig med at overvurdere grafikkenes muligheder. Hvor Fischer anså udviklingen inden for den yngre grafik som et bevis på grafikkenes selvstændige kraft, så mener Vad altså, at det er ”tvivlsomt om grafikken overhovedet kan forny sig selv uden frugtbar forbindelse med maleriet.”<sup>22</sup> Vad markerer sig således ved en klar modernistisk forståelse af værket, hvor form og indhold er uadskillelige, og hvor maleriet er hovedmotoren i kunstens udvikling. Vad og Fischer er dog enige om to ting, nemlig at Aksel Jørgensens rolle i udviklingen af den danske grafik frem til slutningen af 1950erne er ubestridelig, samt at Palle Nielsen er den fremmeste af udøverne blandt de yngre grafikere. Vad udtrykker det således: ”Helt for sig selv står, i kraft af sit værks særpræg og kvalitet, Palle Nielsen.”<sup>23</sup> Det kan tilføjes, at Vads advarsel imod at tænke form og indhold som adskilte dele af værket ikke slog an. Både i oversigtslitteraturen og speciallitteraturen fortsætter man med at tale om Aksel Jørgensens såvel som hans elevers arbejde som et tobenet projekt bestående af et strengt formalistisk udtryk og en socialt orienteret indholdsside.

Udover Fischers og Vads tekster findes der kun en enkelt anden mediespecifik tekst, der behandler grafikkenes udvikling i denne periode. Det er Lars Kærulf Møllers ”Udspring, tendenser og højdepunkter” fra 1989, der behandler perioden 1909-1989.<sup>24</sup> Kærulf Møller advarer her imod

---

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid., 411.

<sup>23</sup> Ibid., 410.

<sup>24</sup> R. Dahlmann Olsen, *Dansk grafik i dette århundrede* (København: Danske Grafikere, 1989).

at gøre spørgsmålet om dansk grafik i det 20. århundrede til et spørgsmål om Aksel Jørgensen og hans elever, en tilgang som han kalder for en ”let løsning”, som dansk kunsthistoriekrivning alt for ofte er forfaldet til.<sup>25</sup> I stedet ønsker Kærulf Møller at udvide billedet af dansk grafik i det 20. århundrede og udpeger derfor i stedet to hovedstrømninger inden for dette felt. De to strømninger, som Kærulf Møller mener tegner sig tydeligt, beskriver han således: ”en modernistisk [linie] med rod i det sene 1800-tals socialrealisme og en anden mere filosofisk betinget med linie til symbolismen, men først udfoldet i fuld styrke gennem surrealismen.”<sup>26</sup> Inden for den modernistiske strømning placerer Kærulf Møller Aksel Jørgensen som en central figur, der har været en vægtig inspirator for mange af de øvrige eksponenter for linjen, hvoraf han nævner Jane Muus, Sigurd Vasegaard, Dan Sterup-Hansen og Palle Nielsen.<sup>27</sup> Denne linje svarer til Erik Fischers analyse af dansk efterkrigstidsgrafik, men Kærulf Møller tilføjer altså yderligere en mere filosofisk betinget linje, der tegnes af kunstnere som Wilhelm Freddie, Ejler Bille, Richard Mortensen, Asger Jorn og Henry Heerup. Kærulf Møller påpeger, at fællesskabet omkring disse grupperinger nok mere var af ”holdningsmæssig karakter” og således ikke i særlig høj grad gjaldt det kunstneriske udtryk. Denne tilgang forklarer måske, hvorfor Kærulf Møller ikke forsøger at pege på andre fællestræk for kunstnerne, der tilhører henholdsvis den ene og den anden linje, end de særdeles overordnede, som allerede er nævnt. I min optik er problemet med denne tilgang, at det er uklart, hvad forfatteren mener, når han taler om modernistiske træk. Det fremgår kun vagt i nogle beskrivelser af henholdsvis Aksel Jørgensen og Dan Sterup-Hansen. Om Jørgensen skriver Kærulf Møller, at dennes grafiske produktion ”kan karakteriseres ved den kontinuerlige udvikling frem mod den lidt tørre teoretiske systematisering af billedfladen.”<sup>28</sup> Og om Sterup-Hansen skriver han:

Sterup-Hansens kunst er politisk kunst i overensstemmelse med Aksel Jørgensens ideer. Ikke de løftede pegefingeres kunst, men den i både tanke og komposition konstruktive opbygning som anskuelsesundervisning i en tilsvarende konstruktiv samfundsopbygning.<sup>29</sup>

Sidstnævnte var én af Aksel Jørgensens kongstanker, som jeg vender tilbage til i kapitel 2.

---

<sup>25</sup> Ibid., 12.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Palle Nielsen kom aldrig på Grafisk Skole, men var stærkt påvirket af Aksel Jørgensens ideer og tilgang til grafikken alligevel.

<sup>28</sup> Dahlmann Olsen, *Dansk grafik i dette århundrede*, 15.

<sup>29</sup> Ibid., 21.



I 1985 udgav foreningen Danske Grafikere bogen *Dansk Grafik – gennem 25 år* med en tekst om perioden 1960-1985 skrevet af Bent Irve. Bogen omhandler således de 25 år, der følger umiddelbart efter denne afhandlings fokus. Det er dog interessant at se på, hvilke dele af kunsten forud for 1960, som Irve vælger at behandle i sin tekst, og hvilke dele han ikke berører, da det fortæller noget væsentligt om eftertidens reception af kunsten i 1950erne. Mens Irve kun nævner menneskeskildrerne, som han kalder for ”den store halvtresser-generation”, ganske kort, skriver han uddybende om Jorns litografier fra 1960erne og 70erne.<sup>30</sup> Han forklarer denne vægtning med, at han ser menneskeskildrernes produktion fra de to årtier som en simpel og relativ uinteressant uddybning og forøgelse af den produktion, som de påbegyndte i 1950erne. Underforstået: der tilføjes intet nævneværdigt nyt til deres produktion efter 1950erne, og selvom de stadig er virksomme hører deres kunst fortiden til. Hvad angår Jorns grafiske produktion, så mener Irve derimod, at dens ”væsentligste og mest virkende del”, trods sin begyndelse allerede i 1930erne, falder inden for rammen, hvilket altså i modsætning til menneskeskildrernes kunst gør den relevant at fremhæve som et bidrag til historien om dansk grafik i perioden 1960-1985.<sup>31</sup> Det er ikke mit ærinde her at gå ind i en diskussion af menneskeskildrernes produktion efter 1960. Grunden til, at jeg inddrager Irves synspunkt, er, at det er symptomatisk for eftertidens reception af menneskeskildrerne, der generelt er blevet opfattet som et fænomen, der hører 1950erne til, og som derudover peger mere tilbage end frem. Som Karen Westphal Eriksen har peget på i sin nyligt indleverede ph.d.-afhandling, er de figurative kunstnere desuden langsomt, men sikkert blevet skrevet ud af kunsthistorien jo længere væk fra 1950erne, man er kommet. Hvor de således stadig kan findes i beretninger fra 1960erne, hvor de nævnes som den tredje position ved siden af de spontant-abstrakte og de konkret-abstrakte, forsvinder de efterhånden helt, og tilbage står de to abstrakte udtryk.<sup>32</sup>

Et enkelt studie skiller sig dog ud fra den generelle tilbøjelighed til at se bort fra de figurative kunstnere i 1950erne, nemlig Inge Dybbros upublicerede konferensspeciale, *Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960* fra 1994. Dybbro arbejder her dels ud fra et ønske om ”at belyse den realistiske strømning i periodens kunst”, dels ud fra et ønske om at uddybe sin ”opfattelse af årsagerne til, at denne strømning stort set ikke

---

<sup>30</sup> Bent Irve, *Dansk grafik gennem 25 år* (Viby J.: Centrum, 1985), 7.

<sup>31</sup> Ibid., 12.

<sup>32</sup> Eriksen, *Grus i maskineriet - abstrakt og figurativ kunst i Danmark efter Anden Verdenskrig*, kapitel 1.3.

figurerer i den danske kunsthistorie.”<sup>33</sup> Hendes projekt er således båret af et ønske om at bringe nyt lys over strømmingen samt af et ønske om at revidere forskningsfeltets status quo. I sit kulturhistoriske anlagte studie inddrager hun historiske, politiske og kulturelle forhold fra perioden. Særlig opmærksomhed giver hun diskussionerne om den socialistiske realisme, som hun peger på er en retning, der helt er faldet ud af den danske kunsthistorie, og som derfor efter hendes mening har krav på at blive behandlet. Af kunstnere koncentrerer hun sig om Per Ulrich, Gunnar Hossy og Dan Sterup-Hansen, der i denne sammenhæng repræsenterer kredsen omkring tidsskriftet *Dialog*, og om Palle Nielsen og Svend Wiig Hansen, der repræsenterer det, som hun kalder for ”afmagtens dimension”. Specialet indeholder fine analyser af Victor Brockdorffs trilogi *Socialisme, Fred og Arbejde* og af sammenhænge mellem tidsskriftet *Dialogs* hensigter og blandt andet Dan Sterup-Hansens værker. På baggrund af sine analyser identificerer Dybbro tre forskellige tendenser inden for den realistiske strømning, nemlig den socialistiske realisme, en socialrealistisk strømning med tilknytning til *Dialog* og en humanistisk realisme, hvor kunstnerne ikke arbejder ud fra en politisk indgangsvinkel, men ud fra en humanistisk livsholdning. Derudover peger hendes undersøgelser på, at ønsket om at påvirke til erkendelse og handling ligeledes deltes af de abstrakte kunstnere, men at der var forskel på, om budskabet blev forstået i samtiden. Dybbro skriver: ”Kritikken viser imidlertid, at mens realisternes budskaber stort set gik igennem i samtiden, så blev de abstrakte hovedsageligt opfattet som talentfulde fornyere på det formelle plan.”<sup>34</sup> Endelig mener Dybbro med sit studie at have peget på en årsag til, at den realistiske strømning, som hun formulerer det, ”ikke figurerer i oversigtslitteraturen om perioden”.<sup>35</sup> Forklaringen skal findes i det, som hun kalder for de danske kunsthistorikeres udbredte tendens til at fokusere på det 20. århundredes kunsts ”æstetiske værdier”, frem for ”de sociale budskaber”. En tendens som ifølge Dybbro blev forstærket efter 2. Verdenskrig, blandt andet som en følge af ”den almindeligt gældende aversion mod kommunismen under den kolde krig – samt af efterkrigstidens afstandstagen fra den politisk styrede kunst”, der var figurativ.<sup>36</sup> Associationen med den socialistiske realisme og med en politisk styret kunst generelt har altså ifølge Dybbro betydet, at den figurative kunst i efterkrigstiden er ”blevet nedvurderet og anset for

---

<sup>33</sup> Dybbro, «Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960», 2.

<sup>34</sup> Ibid., 104.

<sup>35</sup> Her kan det tilføjes, at Henning Jørgensens fremstilling af efterkrigstidens kunst, hvor strømmingen i et vist omfang er omtalt, først udkom året efter, at Dybbro indleverede sit speciale. Jørgensen, *Ny Dansk kunsthistorie 7, Tradition og surrealisme / af Henning Jørgensen*.

<sup>36</sup> Dybbro, «Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960», 104.

at være forældet i modsætning til den abstrakte, som efter krigen kom til at fremstå som den vestlige verdens fri og eksperimenterende kunst”.<sup>37</sup>

Dybbros speciale er således den første undersøgelse af den figurative strømning i 1950ernes danske kunst som ser på strømmingen i en bredere kulturhistorisk ramme. Der er som sådan tale om et studie, som danner et vigtigt grundlag for min forskning. Da det aldrig er blevet udgivet i sin helhed, har det dog ikke haft den betydning for forståelsen og receptionen af 1950ernes realistiske strømning, som det potentielt set kunne have haft. I denne afhandling bygger jeg videre på Inge Dybbros undersøgelser i et studie, hvor jeg placerer ny viden om *Mennesket*-udstillingerne og menneskeskildrerne i centrum for mine undersøgelser. Udover den nye viden om *Mennesket*-udstillingerne og om samtidens reception af dem, bringer jeg desuden en lang række nye aspekter af samtidens debatter om kunst og om mennesket i spil i analyser, der belyser den realistiske strømning som et udtryk, der var nært relateret til samtidens historiske begivenheder såvel som til tidens aktuelle debatter om kunsten og om mennesket. Det er min forhåbning, at afhandlingens undersøgelser og analyser vil bidrage til en nuancering af den realistiske strømning og dermed af dens position inden for den danske kunsthistorie.

Parallelt med mit eget ph.d.-forløb er desuden blevet gennemført to ph.d.-projekter, der er nært beslægtede med mine egne undersøgelser. Der er tale om Ulrike Brinkmanns ”*Mennesket – Der Mensch*”. *Das Menschenbild in der dänischen Graphik nach dem Zweiten Weltkrieg: Dan Sterup-Hansen, Svend Wiig Hansen, Palle Nielsen* udført på Universität Greifswald og om Karen Westphal Eriksens *Grus i maskineriet - abstrakt og figurativ kunst i Danmark efter Anden Verdenskrig* udført på Københavns Universitet. Begge projekter er først blevet afsluttede og tilgængelige i anden halvdel af 2014 på et tidspunkt, hvor mit eget projekt var så langt i processen, at det ikke har været muligt at foretage ændringer, der skulle tage højde for disse to studier.

---

<sup>37</sup> Ibid.

## Del 1: Fra menneskets fordrivelse til mennesket i centrum

Denne del af afhandlingen optegner hovedpunkterne i den dramatiske rejse, som beskriver menneskets placering i kunsten i løbet af nogle skelsættende årtier i det 20. århundrede. Rejsen starter med, at mennesket som motiv med den abstrakte kunst bliver fordrevet fra kunsten, og slutter med at det i 1950'erne er tilbage som det absolutte centrum, ligesom det står i centrum for store dele af debatten, hvad enten den drejer sig om kunst, filosofi eller politik. Denne del af afhandlingen giver således en kronologisk gennemgang af den skitserede udvikling, fra den spanske filosof Ortega y Gasset's *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, over de hjemlige diskussioner om modernisme og realisme, til efterkrigstidens diskussioner af eksistentialisme og humanisme. Gennemgangen er en begrebshistorisk udforskning af de diskussioner, der danner forståelsesrammen for undersøgelserne af *Mennesket*-udstillingerne. Det er således ikke intentionen at definere de diskuterede begreber, men at undersøge hvordan begreberne blev brugt og forstået i menneskeskildrernes samtid for bedre at forstå den historiske kontekst for *Mennesket*-udstillingerne. Menneskets placering eller fravær står i centrum for alle kapitlerne i denne del af afhandlingen, hvad enten de omhandler ”den nye kunst”, realisme eller tiden, dens historiske begivenheder og dens opfattelse af menneskets ansvar. Disse diskussioner leverer hver især vigtige brikker til kontekstualiseringen af *Mennesket*-udstillingerne og receptionen af disse.

### Kapitel 1 Modernismediskussioner

Modernismebegrebet og afklaringer heraf falder ikke inden for denne afhandlings primære fokus, men da forestillingen om den modernistiske kunst spillede en stor rolle i receptionen af menneskeskildrernes kunst, hvor menneskeskildrerne generelt blev opfattet som værende i et modsætningsforhold til modernismen, er tidens diskussioner om modernisme alligevel vigtige at få indkredset. En anden begrundelse for at redegøre for begrebet er, at menneskeskildrernes kunst placerer sig inden for den periode i kunsthistorien som ofte betegnes modernismen, nemlig 1900-1960.<sup>38</sup> Som allerede nævnt i forskningsoversigten betyder dette, at kunstnerne ofte er blevet og

---

<sup>38</sup> Jeg er senest stødt på denne afgrænsning i forbindelse med Dansk Kunsthistoriker Forenings seminar *Modernismer i Danmark 1900-1960* afholdt i København den 7.-8. februar 2014. Som Lennart Gottlieb peger på i *Modernisme og maleri*, 2011, er der store udsving i de forskellige forfatters afgrænsninger af modernismen som periode. For eksempel opererer Jens Jørgen Thorsen med et tidsspænd på et par hundrede år, mens Henrik Bramsen i *Dansk Kunsthistorie*, bd. 5, 1975, mener, at modernismen begrænser sig til perioden omkring 1910-1919. Gottlieb peger også på, at der fra 1980'erne opstår en særlig opmærksomhed på årene 1916-1919 ”som særligt modernistiske”.

stadig bliver italesat, vurderet og placeret på kunstlandkortet i forhold til modernismen anskuet som en betegnelse for en periode eller som en betegnelse for et udtryk med nogle særlige kvalitative egenskaber. Som blandt andre kunsthistorikeren Lennart Gottlieb har pointeret, er det væsentligt at være opmærksom på, at der ligger forskellige betydninger i de forskellige former af ordet modernisme.<sup>39</sup> Han peger således på, at ordet i bestemt form, modernismen, betegner perioden, mens ordet i ubestemt form, modernisme, betegner en kunst med nogle særlige egenskaber. Som begrebet benyttes i receptionen af *Mennesket*-udstillingerne bruges det typisk i en kvalitativ betydning, der angiver, at modernistiske værker har et særligt forhold til kunstens midler og næsten udelukkende vægter værkets formelle side. Som det ofte er tilfældet, når der diskuteres modernisme, bliver der dog typisk ikke redegjort præcist for hvilke modernistiske kriterier eller karakteristika, der tales om.<sup>40</sup> Dette problem var bestemt ikke mindre i menneskeskildrernes samtid, måske snarere tværtimod. Dette er en væsentlig årsag til, at det er relevant med en begrebshistorisk redegørelse for forståelsen og brugen af modernismebegrebet i årene omkring 1950'erne.

Modernismediskussionerne er desuden ofte til stede, selvom de ikke nævnes ved navn. De smitter så at sige af, også på kunstdiskussioner der ikke nødvendigvis har fokus på modernisme. Dette findes der flere eksempler på i samtidens reception af *Mennesket*-udstillingerne. For eksempel siges der flere gange noget i retning af, at kunstnerne her ikke forfalder til æstetisering, men i stedet behandler ”menneskemotivet som noget mere end et paaskud for formelle eksperimenter”, som Ernst Clausen formulerer det.<sup>41</sup> Selvom ordet ‘modernisme’ kun nævnes i en enkelt anmeldelse, er der ingen tvivl om, at der med bemærkningen om de ‘formelle eksperimenter’ sigtes til modernisme som en kunst, der interesserer sig for og behandler sine motiver anderledes end menneskeskildrerne gør.<sup>42</sup> Menneskeskildrerne positioneres dermed i opposition til den modernistiske kunst, uden at det nødvendigvis ekspliciteres, hvordan menneskeskildrerne adskiller sig fra den. I dette kapitel vil jeg derfor redegøre for 1950'ernes forståelse af modsætningsforholdet mellem modernisme og traditionalisme, som ligger implicit i de ovenstående citerede anmeldelser, samt for nogle af de referencer, der ligeledes ligger implicit i blandt andet Sarvigs tanker om kunsten som erkendelse og i Sarvigs og Ortega y Gassets ideer

---

<sup>39</sup> Lennart Gottlieb, *Modernisme og maleri: modernismebegrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910-30* (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2011).

<sup>40</sup> Gottlieb giver i sit kapitel 2 en grundig redegørelse for de manglende definitioner af begrebet: Ibid.

<sup>41</sup> Ernst Clausen, «Mennesket», *Hvedekorn* nr. 2, 32. årgang (1958).

<sup>42</sup> Jens Jørgen Thorsen, «Mennesket», *Social-Demokraten*, 24. Januar 1959.

om, at mennesket er forsvundet ud af kunsten. I denne redegørelse benytter jeg mig af Ortega y Gassets *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, af Ole Sarvigs *Krisens billedbog*, og ikke mindst af enqueten *Pejling af modernismen* redigeret af Knud W. Jensen og udgivet i 1962.

## Menneskets fordrivelse fra kunsten

Den spanske filosof José Ortega y Gassets indflydelsesrige essay fra 1925, *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, er et forsvar for det, som han benævner ”den nye kunst”, herunder også litteratur og musik, som forfatteren ønsker at gøre mere forståelig for folk. ”Den nye kunst” er den, som senere er blevet kaldt for modernisme. Essayet blev oversat til dansk af Ole Sarvig og udgivet i 1945. Teksten fik stor betydning for Sarvig, der fem år efter udgav ”Et essay om modernismen”, der behandles i det følgende afsnit, såvel som for den danske kunstdebat i efterkrigstiden.

I essayet sammenfatter Ortega y Gasset den nye kunsts særtræk i de følgende syv tendenser, som her er formuleret som en slags programerklæring:

1. Kunsten skal befries for det menneskelige indhold.
2. Man skal undgaa levende former.
3. Et kunstværk er et kunstværk – og
4. Kunsten er en leg – intet andet.
5. Ironien bliver et gennemgaaende kunstmiddel.
6. Rastløs ærlighed og renlig fremstilling skal tilstræbes.
- Endelig er 7. ifølge de unge kunstnere kunsten et anliggende uden transcendent betydning af nogen art.<sup>43</sup>

Som titlen peger på, kredser essayet om, at den nye kunst på forskellig vis har fjernet sig fra mennesket, ikke kun som et centralt motiv, men også forstået som livet i mere generel forstand. Som et andet aspekt af ”menneskets fordrivelse” betones det, at den nye kunst ikke forsøger at påvirke betragteren følelsesmæssigt, kun åndeligt, det vil sige idémæssigt, hvilket er endnu en måde, hvormed kunsten lægger afstand til mennesket og i stedet betoner, at den ikke er andet end netop kunst.

Ortega y Gassets udgangspunkt er, at hele den nye kunst er upopulær eller ligefrem ”folkefjendtlig”, fordi den giver folk, der ikke forstår den, en følelse af ydmygelse.<sup>44</sup> Der ligger også en reference til denne fremmedgørende effekt i essayets titel, for som Ortega y Gasset

---

<sup>43</sup> José Ortega y Gasset, *Menneskets fordrivelse fra kunsten* (København: Munksgaard, 1945), 24.

<sup>44</sup> Ibid., 12 og 15.

skriver: "Det er overhovedet ikke nogen kunst for menneskene, men for en meget speciel gruppe af mennesker" eller, som han siger det et andet sted, for "et særligt begavet mindretal".<sup>45</sup>

Upopulariteten anser Ortega y Gasset i øvrigt som et både nødvendigt og væsentligt aspekt, ligesom han mener, at der er grund til at gøre op med "den falske forudsætning af alle menneskers lighed".<sup>46</sup> Ikke desto mindre ønsker han at forklare den nye kunsts principper.

Ortega y Gasset betragter den nye kunst som romantikkens diametrale modsætning. Hvor romantikkens kunst ifølge ham var den folkelige stil par excellence, har den nye kunst massen imod sig. En væsentlig begrundelse for dette finder han i forskellene i de to stilarters forhold til virkeligheden. I Ortega y Gassets udlægning bestod det 19. århundredes kunst "næsten udelukkende af en foregøglen af former for menneskelig virkelighed".<sup>47</sup> Samtidig indskrænkede de æstetiske elementer sig til et minimum. At nyde et kunstværk fra det 19. århundrede var ifølge Ortega y Gasset i vid udstrækning det samme som at have en relation til andre mennesker. Med Ortega y Gassets ord var den æstetiske nydelse for flertallet af mennesker lig med "en sjælelig holdning, som i intet væsentligt adskiller sig fra den, de har til det daglige liv".<sup>48</sup> Målet for deres opmærksomhed var i kunsten som i livet, mennesker og menneskelige lidenskaber. Ortega y Gasset ræsonerer:

Man begriber nu, hvorfor det 19. aarhundredes kunst var saa populær; den er for folket, fordi den ikke er kunst, men et uddrag af livet. I alle epoker, som havde to forskellige kunstarter, een for de faa, en anden for de mange, var den sidste altid realistisk.<sup>49</sup>

Således får realismen og den kunst, der beskæftiger sig med virkeligheden, i generelle vendinger én over nakken med prædikatet ikke-kunst. Den tilgang, der fokuserer på det menneskelige, har i Ortega y Gassets øjne intet med sand æstetisk nydelse at gøre. For Ortega y Gasset er det "at beskæftige sig med værkets menneskelige indhold [...] principielt uforeneligt med den æstetiske nydelse i egentlig forstand".<sup>50</sup> Kunstens genstand er kun kunstnerisk i samme grad, som den ikke er virkelig. Det fremstillede og fremstillingen er to forskellige ting, og vi interesserer os enten for

---

<sup>45</sup> Ibid., 17.

<sup>46</sup> Ibid., 16.

<sup>47</sup> Ibid., 21.

<sup>48</sup> Ibid., 18.

<sup>49</sup> Ibid., 21–22.

<sup>50</sup> Ibid., 20.

det ene eller det andet, enten for den portrætterede person, den fremstillede, eller for selve fremstillingen, mener han.<sup>51</sup>

Det er kendetegnende for den nye kunst, at maleren vender sig væk fra virkeligheden. De genstande han gengiver, kan betragteren ikke, som det gjaldt for det traditionelle billede, 'leve sammen med': "Med det nye billedes genstande er ethvert samliv udelukket". Dermed forhindrer kunstneren betragteren i at opleve værket som denne plejede, og "han tvinger os i stedet til at omgås ting, som man ikke kan omgås paa menneskelig maade".<sup>52</sup> Dette betyder, at betragteren må vælge en anden tilgang, som i stedet er præget af kunstforstand og kunstnydelse.

Ortega y Gasset definerer "det menneskelige" som det, der udgør vores omverden. Han inddeler derudover det menneskelige i tre kategorier: "Den første er personerne, den anden de levende væsener, den tredje de uorganiske ting."<sup>53</sup> Det mest menneskelige er "det personlige" som på det strengeste må undgås i den nye kunst. Når kunsten benytter sig af de personlige følelser, bliver den eneste form for æstetisk nydelse "smitten", dvs. følelæssmitten, hvilket Ortega y Gasset beskriver som en form for snyd i kunsten, fordi der her aktiveres en mekanisk refleks hos betragteren:

Kunsten maa ikke gaa ud paa psykisk smitte, for det er en ubevidst foreteelse, og kunsten skal være fuld af klarhed, indsigtens høje middagstime. Graad og latter er fra et æstetisk synspunkt smuglergods.<sup>54</sup>

Det, der sker i dette tilfælde, er, at publikum nyder sig selv og ikke den æstetiske genstand. Værket fungerer således på linje med alkohol som blot og bar årsag for velbehaget. I stedet bør kunsten opleves i sin objektive renhed, og den æstetiske glæde bør være en åndelig glæde.

Den fordrivelse af mennesket fra kunsten, som sker med den nye kunst, sker i følge Ortega y Gasset altså på tre måder. 1. Størsteparten af publikum frastødes af den nye kunst, fordi de ikke forstår den. 2. Kunsten gengiver ingen virkelighedstro (menneske-)figurer og vægter dermed forskellen fra livet og virkeligheden. Selvom den moderne kunst også skildrer mennesket, betyder

---

<sup>51</sup> Ibid., 20–21.

<sup>52</sup> Ibid., 27.

<sup>53</sup> Ibid., 34.

<sup>54</sup> Ibid., 35.



den abstraherede gengivelse, at muligheden for indlevelse ikke er den samme som i naturalistiske eller realistiske skildringer. 3. Kunsten genererer ingen følelser hos publikum, men insisterer på at blive oplevet som 'ren kunst'. Når kunstneren "giver afkald på væddeløbet med virkeligheden", bliver billedet til det, som det egentlig og "autentisk" er, nemlig "et billede, en uvirkelighed".<sup>55</sup> Ortega y Gasset nævner selv "ekspressionisme, kubisme o.s.v." som "forsøg i denne retning", det vil sige som eksempler på den nye kunst, der har bevæget sig fra en fremstilling af tingene til en fremstilling af ideerne.<sup>56</sup> Med det lille "o.s.v." får vi selv lov til at fortsætte rækken af ismer fra det 20. århundredes første 25 år og inkludere dem i den pulje af forskellige udtryk, der udgør "den nye kunst".

Som det fremgår af Ortega y Gassets opremsning af den nye kunsts tendenser, er andre af kendetegnene en legende tilgang samt en brug af ironi eller humor. Han forklarer, at når kunsten dedikerer sig til kunsten i stedet for til livet, følger det, at den aflægger sig sine "højtideligt patetiske gebærder." Dette står i skarp kontrast til den tidligere "menneskelige" kunst:

Den kunst, som bar vægten af det menneskelige, tog sig selv lige saa højtideligt som livet. Den var et yderst alvorligt, næsten præsteligt anliggende. Til tider var dens hensigt intet ringere end af redde menneskeheden.<sup>57</sup>

I modsætning hertil svøber den nye kunst "sig i en aldrig hentørrende latter", som skaber en distance.<sup>58</sup> Distancen er med til markere kunsten som kunst og ikke som liv. Denne stræben efter at gøre kunsten til 'ren' kunst er dog ikke, som man kunne foranlediges til at tro, hovmod, men derimod beskedenhed, siger Ortega y Gasset, og forklarer:

Naar kunsten aflægger det menneskeliges højtidelighed, mister den al transcendent betydningsfuldhed og bliver 'intet andet end kunst', uden videre prætentioner.<sup>59</sup>

At de danske kunstanmeldere, der skrev om *Mennesket*-udstillingerne, har kendt til Ortega y Gassets essay antydes af forskellige passager, hvor der tales om, at mennesket med disse kunstnere er vendt tilbage til kunsten som indhold og ikke blot som form (se kaptitel 5 for en

---

<sup>55</sup> Ibid., 48.

<sup>56</sup> Ibid., 50.

<sup>57</sup> Ibid., 59.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid., 67.

analyse af anmeldelserne). Der er ingen direkte referencer til Ortega y Gasset, men jeg har svært ved at forestille mig, at de kan have undgået at kende til essayets indhold. Hvis ikke anmelderne selv har læst Ortega y Gassets essay fra ende til anden, så har de i det mindste kendt til essayets hovedide gennem andres omtale. De kan have læst Sarvigs forord til udgivelsen, de kan have læst Jacob Paludans anmeldelse af 19. december 1945 i *Nationaltidende*, eller de kan på andre måder have hørt Ortega y Gassets ideer omtalt, måske af Erik Fischer, som også kendte til dem. At Fischer kendte til teksten fremgår af en passage i *Moderne dansk grafik*, hvor han afviser, at det, han kalder for den dekorative grafik, skulle være blevet ”ufolkelig”, fordi den har opgivet ”sit repræsentative, forestillende indhold”, og videre afviser at mennesket skulle være blevet fordrevet for kunsten, blot fordi ”menneskeskikkelsen kun optræder i begrænset udfoldelse”.<sup>60</sup> Anmelderne kan også have fået kendskab til den spanske filosofers tanker om den nye kunst igennem Ole Sarvigs essay ”Et essay om modernismen” fra 1950, der er stærkt påvirket af Ortega y Gasset. Jeg vender tilbage til Sarvigs essay nedenfor. Derudover sandsynliggør alene det faktum at både Sarvig og Fischer, der begge var aktive og respekterede kunstdebattører, havde et nært kendskab til Ortega y Gassets tanker og i forskelligt omfang gjorde en indsats for at formidle dem, at tankerne indgik i tidens kunstdiskussioner. På lignende vis antager jeg, at også menneskeskildrerne, hvoraf flere havde personlig tilknytning til enten Sarvig, Fischer eller dem begge, havde kendskab til Ortega y Gassets tanker.<sup>61</sup>

Den danske reception ved Sarvig og Paludan fokuserer særligt på punkt 1 og 2 af Ortega y Gassets syv punkter, det vil sige på, at den nye kunst er befriet fra det menneskelige indhold, og at kunsten løsner sig fra den menneskelige sfære. Det er også det, som Ortega y Gasset selv fremhæver som ”den mest almene og karakteristiske formel for den nye produktion”, og det er yderligere dette træk, der fremhæves i essayets titel.<sup>62</sup> I Ole Sarvigs udlægning er Ortega y Gassets pointe, at der overalt i den nye kunst findes en tendens til at:

---

<sup>60</sup> Fischer, *Moderne dansk Grafik 1940-1956*, 19.

<sup>61</sup> Jeg omtaler Palle Nielsens personlige relation til Ole Sarvig i kapitel 6. Nielsens venskab med Erik Fischer begyndte ifølge Nielsens livsoversigt i 1955. Fra da af førte de ifølge Nielsen ”givende samtaler”, og Nielsen slutter af med at sige: ”Han er på mange måder en genial ånd”. Beundringen var gensidig, og Fischer sørgede for, at der gennem årene blev indkøbt mange af Nielsens værker til Kobberstiksamlingen. Palle Nielsen, «Håndskreven oversigt over Palle Nielsens liv og kunst udarbejdet til forfatteren Kristian Romare i forbindelse med bogen Den fortryllede by.», 1988, Palle Nielsen-arkivet, Den Kongelige Kobberstiksamling.

<sup>62</sup> Ortega y Gasset, *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, 26.

[...] nivellere den vante virkelighed, udslette det tilvante 'menneskelige' perspektiv, hvor tingene har deres bestemte rang og orden, saa at der opstaar verdener og egne i kunsten, som det ikke kan lykkes at komme i forhold til paa almindelig menneskelig maade, men kun ved hjælp af en ny modtagelighed eller følsomhed, som er blevet skille vandet mellem dem, der 'forstaar' og dyrker den nye kunst, og dem, der ikke 'forstaar' den.<sup>63</sup>

Således understreges af Sarvig, at det er den nye kunsts udslettelse af det "menneskelige", der betyder, at den er for de få og ikke for de mange. Men, siger Sarvig, hvis den nye kunsts verden ikke er det ydre menneskes verden, så savner han en markering af "at den nye kunsts verden jo saa maa være det *indre* menneskes verden [...], da det jo dog er mennesket, der har frembragt den som udtryk for sig selv."<sup>64</sup>

Sarvig påpeger i øvrigt, at Ortegas essay er lige så relevant i 1945, som det var i 1925, fordi kunsten ikke har udviklet sig nævneværdigt på de 20 år. Han mener, at kunsten blot har "udvidet det billede, den dannede allerede i 1925". Kunstnerne er internationalt såvel som i Danmark fulgt i sporet efter den nye kunst, som den udviklede sig frem til 1925, og har bygget videre på "den nye kunsts verdensbillede". Det er spørgsmålet, om han ville have kunnet sige dette med lige så stor overbevisning i 1958, hvor menneskeskildrerne havde afholdt deres anden udstilling og dermed slået fast, at mennesket var tilbage i kunsten.

Jacob Paludan bruger i sin anmeldelse i *Nationaltidende* størstedelen af pladsen til at referere bogens indhold yderst loyalt.<sup>65</sup> Anmeldelsen har således kunnet fungere som en god indføring i flere af essayets hovedpointer. Paludan fokuserer blandt andet på, at præmissen for den nye kunst, er dens eksklusivitet, der opleves som en ydmygelse, for dem som ikke forstår. "For Massen, der er vant til at føre det store Ord, er den nye Kunst som en Krænkelse i dens 'Menneskerettigheder'". Med Paludans ord gider kunsten dog ikke at lade som om at alle er lige, for det er de ikke. Han udbygger dette med at forklare, at hvor maleren før henvendte sig til virkeligheden, vender han sig nu imod den. Han understreger, at der bevarer en relation til virkeligheden, men at det gælder om "at male noget, der ligner mindst muligt". Bjerget bliver eksempelvis til en kegle, men siger Paludan med et glimt i øjet, "for virkelig at gøre Sejren over det traditionelle Syn haandgribelig, er det nødvendigt i hvert Tilfælde at forevise det

---

<sup>63</sup> Ibid., 8.

<sup>64</sup> Ibid., 9.

<sup>65</sup> Jacob Paludan, «Profetier om Kunstens Fremtid», *Nationaltidende*, 16. December 1945.

strangulerede Offer.” Dernæst koncentrerer Paludan sig om Ortega y Gassets påstand om, at man i alle kunstens store epoker har undgået ”at lægge Tyngdepunktet i det menneskelige”, hvilket i denne sammenhæng vil sige i følelserne. Som Paludan siger med essayets forfatter, så er gråd og latter set fra et æstetisk synspunkt ”smuglergods”, og kunstværket bør i stedet give afkald på de menneskelige følelser og nøjes med at være det, som det er, nemlig et billede. Det sidste Paludan sætter fokus på, er kunstens brug af distanceskabende ironi eller latter. Med Paludans ord bruger den nye kunst latteren til at udslette sig selv og dermed forblive kunst. Han forklarer videre:

Det paahviler Kunstneren at omsejle en irreal Horisont, og Kunstneren skal tage Mennesket mindre alvorligt, end det tages af den øvrige verden. Og den Afsky, der kunde synes at rette sig mod hele Kunstarven, gælder kun Kunsten som Alvor. Som Spøg triumferer den over hele Verden, sig selv ikke undtagen.<sup>66</sup>

Som Paludan siger, er kunsten hermed også fritaget fra at have en transcendental betydning, og dermed er vi tilbage til en af hovedpointerne i Ortega y Gassets essay, nemlig at den nye kunst ikke ønsker at være andet end slet og ret kunst. Paludan slutter sin anmeldelse med at påpege, at han ikke kan genkende alle Ortegas punkter hos de danske ”Modernister”. Det er værd at bemærke, at Paludan således benytter begrebet allerede i 1945, og det på trods af, at Ortega y Gasset ikke selv bruger det. Paludan ser blandt andet en forskel hos de danske modernister i og med, at mange af kunstnerne ser tilbage på den tidligere kunst med kærlighed og for at tage ved lære, ligesom han mener, at det legende og det muntre måske mest har udfoldet sig inden for musikken. Desuden påpeger han, at den samtidige abstrakte kunst er præget af alvor, og at han ikke rigtig kan få øje på ironien og det ikke-transcendente. I forlængelse af dette stikker han drillende til Sarvig, når han skriver: ”Vi synes for Resten, at Kunsten blev udraabt til den eneste Frelse i en opløst og mekaniseret Verden af en ung Digter engang for et Aars Tid siden ... det var vel ikke Hr. Sarvig selv?”<sup>67</sup>

Paludan genkender altså ikke det legende og ironiske, fraværet af transcendens og en afstandstagen over for den tidligere kunst, som Ortega y Gasset beskriver, hverken i den moderne danske (?) kunst eller i den hjemlige debat om den, og han peger således på en række

---

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Mon ikke det er Sarvigs artikel om kunsten i dag, bragt i *Samleren* i november 1944, som Paludan refererer til? Her skriver Sarvig om, at den moderne kunst er blevet til ”menneskets fornemste erkendelsesmiddel” og ”en af de få veje, hvorad mennesket kan få noget at vide om sig selv og sin sjæl”: Ole Sarvig, «Mistelten, kunsten i dag (1944)», i *Kulturdebat 1944-58*, 1958.

karakteristika ved en lokal udgave af modernismen. Alligevel mener han, at den spanske filosof i overvejende grad har fat i noget centralt ved kunsten, det vidner alene Paludans loyale gengivelse af filosofens tanker om. Med bemærkningen om Sarvig antyder han derudover, at ikke bare den danske billedkunst, men også at i hvert fald dele af kunstkritikken er præget af en større alvor end det gælder for den 'internationale' nye kunst. Paludans drilleri er givetvis ment i al venskabelighed, men det antyder alligevel, at der selv inden for den snævre danske kontekst var plads til forskellige projekter og divergerende syn på kunstens rolle.

Det er ikke overraskende, at der refereres til Ortega y Gassets tekst, når menneskeskildrerne kunst diskuteres. Alene titlen på deres udstillinger virker som et bevidst modsvar til Ortega y Gassets diagnose af den nye kunst. Med titlen insisterer de på, at mennesket er tilbage i kunsten og tilmed som centrum. Det er interessant at tænke på, at menneskeskildrerne har været oppe imod denne fremstilling af det menneskelige i kunsten som et forstyrrende og banalt element, hvilket jeg vender tilbage til i den afsluttende diskussion, hvor jeg samler op på både reception og analyser af *Mennesket*-udstillingerne.

### Krisens billedbog

Ifølge Lennart Gottlieb er Ole Sarvigs *Krisens billedbog*, udgivet i 1950, "tilsyneladende [...] den første danske åndshistoriske fortolkning af modernismen som 'en erkendelsesproces' og ikke en kunstretning". Gottlieb påpeger, at Sarvig er "en forløber og forudsætning for den senere danske litteraturhistoriske opfattelse af modernisme som et særligt forhold til moderniteten og for Torben Brostrøms opfattelse af modernismen som en åndsretning", men at Sarvigs fortolkning af modernismen samtidig er "væsensforskellig fra det senere kunsthistoriske stilistiske modernismebegreb".<sup>68</sup> Sarvig var på udgivelsestidspunktet derudover en indflydelsesrig figur i det københavnske kulturmiljø og havde blandt andet mulighed for at udbrede sig om sit kunstsyn i sit virke som kunstkritiker på dagbladet *Information* i perioden 1950-53. Desuden havde han en nær tilknytning til menneskeskildrerne, særligt til Palle Nielsen, som selv nævner *Krisens billedbog* som en af de tekster, som har haft betydning for ham.<sup>69</sup> I essayet anskuer Sarvig modernismen som en erkendelsesproces, frem for som en kunstretning, og han er i denne tilgang

---

<sup>68</sup> Gottlieb, *Modernisme og maleri*, 173.

<sup>69</sup> Nielsen, «Håndskreven oversigt over Palle Nielsens liv og kunst udarbejdet til forfatteren Kristian Romare i forbindelse med bogen *Den fortryllede by*.»

påvirket af Ortega y Gasset og dennes forståelse af kunsten som erkendelse, i den forstand at den handler om ideer. Sarvig er ligeledes påvirket af Ortegass påpegning af, at menneskeskikkelsen er forsvundet ud af den nye kunst. I Sarvigs fremstilling initieres modernismen i billedkunsten med impressionismen. Her starter den udvikling, som videreføres op igennem det 20. århundredes modernistiske kunst, hvor billederne, med Sarvigs ord, løsner sig fra tingene ”og fra tingenes menneskelige proportioner, fra deres plads i det menneskelige samfund.”<sup>70</sup>

Sarvig udpeger to linjer inden for den modernistiske kunst, som han kalder for henholdsvis den æstetiske linje og den litterære linje. For den æstetiske linjes vedkommende er det et særligt karakteristika ”at den har negligeret pieteten overfor tingene og bevæger sig i lysrummet over og omkring dem.”<sup>71</sup> Genstandene mister deres fysiske legemlighed, og billedets gengivelse af farver og lys lever til gengæld et selvstændigt liv

[...] uden stærk forbindelse med de genstande, der maaske endnu nominelt er billedets motiv. Derimod tilhører de ubetinget *billedets* egen organisme, der nu eksisterer selvstændigt og ikke gør krav paa at beskrive noget udenfor sig selv.<sup>72</sup>

Sarvig forklarer videre, at det er i kraft af billedelementernes eksistens som absolutte enheder på billedfladen

[...] og blot underfundige fortolkning af det tilvante perspektiv samt af ligheden med de traditionelle ting, at kunstneren er fri til at splitte disse enheder yderligere op, for at tilskuerne skal faa et endnu mere levende indtryk af den objektive ting: billedet.<sup>73</sup>

I takt med at billedets motiv i højere og højere grad løsriver sig fra virkeligheden, og det i stedet er ”navnløse og ukendte former og væsner, der viser sig på lærrederne”<sup>74</sup>, forstærkes billedets karakter af objekt. Sarvig beskriver videre:

Man har definitivt forladt overleverede mytologier, man afstaar fra at benytte gængse begreber. Man finder ord, som kan dække det frembragte, men indskrænker sig til at sige: Her er et maleri.

---

<sup>70</sup> Ole Sarvig, *Krisens billedbog* (København: Wivels Forlag, 1950), 11–12.

<sup>71</sup> Ibid., 15.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid., 18.

Saaledes er, som før antydte, billedet en i sig selv sluttet verden. Det foregiver ikke at skildre noget. Det ønsker blot at eksistere og blive opfattet som en ting i sig selv.<sup>75</sup>

Men da udgangspunktet for Sarvig er, at kunsten forholder sig til virkeligheden, eller som han siger ”at kunsten altid har skildret den forhaandenværende menneskelige virkelighed”, og i betragtning af, ”at disse billeder er frembragt af nutidige mennesker som udtryk for deres oplevelser”, så må vi antage, at billederne udtrykker noget eksisterende. Sarvig afrunder denne tankerække med at sige, at ”man kan være saa spidsfindig at sige, at de da udtrykker en eksisterende uvirkelighed.”<sup>76</sup> Sarvig trækker dog lidt i land og siger, at ”det sandhedskorn, som denne tanke maatte rumme, bør begrænses til et maaske”, og beskriver videre, hvordan han i denne sag oplever det som om, at han bevæger sig på ny og gyngende grund.<sup>77</sup>

Mens det maleriske er i centrum for den æstetiske linje i modernismen, er den litterære linje kendetegnet ved en ”intellektuel revolte”. Den litterære linje tegnes af surrealismen og dadaismen, og Sarvig beskriver tendensen som ”et intellektuelt spil, der vel har kunstneriske elementer i sig, men litterære, ikke maleriske.”<sup>78</sup> Surrealismen eksisterer dog, ifølge Sarvig, ikke længere i 1950, hverken som en bevægelse eller som en mental front. Den fandt sit endeligt med anden verdenskrig, men havde på det tidspunkt allerede ”skrantet i sin destruktive tilværelse.”<sup>79</sup> Sammenlignet med den æstetiske linje havde den desuden ingen ”forløsnings- og udviklingsmuligheder”, ”idet dens omraade a priori er begrænset”, hvilket Sarvig forklarer med at ”materialet intet betyder i sig selv, ikke er bærende.”<sup>80</sup> Dette siger noget om, hvor vigtig en faktor refleksionerne over materialet, og opfattelsen af maleriet som maleri var i Sarvigs forståelse af modernismen. I Sarvigs fremstilling er det således den æstetiske linje, der viderefører modernismen.

Et andet forhold, som Sarvig fremhæver som karakteristisk for modernismen, er dens uafhængighed af tidligere tiders forpligtelser over for en bestemt kulturkreds, som han kalder det. Formentlig tænker Sarvig her på tidligere tiders kunsts afhængighed af eksempelvis staten og kirken som bestillere og aftagere. Uafhængigheden betyder, at den moderne kunstner er fri til at

---

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid., 20.

<sup>79</sup> Ibid., 22.

<sup>80</sup> Ibid.

eksperimentere med form og indhold. Sarvig uddyber dette ved at beskrive, hvordan den moderne kunstner:

[...] ikke længere er i et lukket verdensrum. Der findes ingen kulturkreds rundt om ham, som han er ansvarlig for og afhængig af. Han kan – som i den viktorianske stilforvirring – frit gribe til andre kulturkredse efter inspiration og fornyelse, saa længe han overholder sit eget værks æstetiske love.<sup>81</sup>

Ovenstående bemærkninger handler om den modernistiske kunsts brug af primitive symboler, men tendensen, der beskrives, gælder også mere generelt for den modernistiske kunsts forhold til motivet.

Samtidig er det kendetegnende for den modernistiske kunstner, at hans udtryk er personligt, at han udtrykker sin personlighed samtidig med, at han ”begrænser sig i, materialets egen lovmæssighed”. Med denne kombination af personligt udtryk og materialeundersøgelse udtrykker den modernistiske kunstner, ifølge Sarvig, noget ”selvoplevet”.

I udviklingen af den modernistiske kunst er der i Sarvigs øjne samtidig sket det, at legemligheden er forsvundet ud af kunsten, netop på bekostning af det rent erkendende. Allerede impressionismen påbegyndte opløsningen af menneskeskikkelsen, sideordnede den med billedets øvrige elementer og begravede den, med Sarvigs ord, i billedets materiale. Sarvig mener kun, at der er ganske få kunstnere ”indenfor de sidste slægtled, i hvis kunst menneskeskikkelsen staar ren og klar, overlegen i billedet”.<sup>82</sup> Han nævner Käthe Kollwitz som en mulig kandidat her, men den kunstner, som Sarvig er overbevist om, stadig bruger menneskeskikkelsen i sin rene form, er Edward Munch. Sarvig kalder Munch for en ”ypperstepræst” inden for modernismen. Munch afslutter i sit arbejdes første faser ”den tidligere kunst, hvor menneskeskikkelsen havde været central”. I sine senere arbejder accepterer han ”modernismens karakteristika, idet han fra sit staasted, hvor mennesket stadig er centralt, noterer sig de fænomener, hvoraf den er opstået”.<sup>83</sup> Munch var ifølge Sarvig den sidste bastion for menneskeskikkelsen i kunsten. Med Sarvigs formulering forlod kunsten menneskeskikkelsen ”paa Munchs og Strindbergs sommerstrand”, og kunsten er nu ”paa vej gennem land, hvor den [menneskeskikkelsen] ikke findes, samtidig med at

---

<sup>81</sup> Ibid., 24.

<sup>82</sup> Ibid., 33.

<sup>83</sup> Ibid., 34.



dæmoniske væsner for længst er begyndt at vise sig og tage form.”<sup>84</sup> Dette er ifølge Sarvig modernismens ene ejendommelighed. Den anden er at hele dette mentalitetsskred, ”der har haft sit hovedsæde i malerkunsten [...] er sket som absolutte jeg-oplevelser, for hvilke udelukkende det enkelte menneske har været ansvarligt.”<sup>85</sup>

Således fremstiller Sarvig med sin tekst fra 1950 modernismen som kendetegnet ved erkendelse, refleksion over materialet og et fravær af menneskeskikkelsen. Han fremhæver desuden, at der er tale om en kunst, der er fri af tidligere tiders krav til indholdet, ligesom kunstneren er fri af kravet om, at billedelementerne skal have en lighed med virkeligheden. Modernismens kunst udvikles på baggrund af enkeltindviders personlige erkendelser. Sarvig understreger desuden, at der samtidig er tale om en kunst, der, selvom den ikke ligner virkeligheden, er et direkte udtryk for sin tid. Sarvig peger blandt andet på, hvordan kunstens udvikling i den første halvdel af det 20. århundrede er præget af ændringerne i mentaliteten:

For en nøgtern betragtning synes forholdet overhovedet at være det, at denne udvikling indenfor malerkunsten selv – gennem krystallisation, perspektivsplintring og efterfølgende yderligere opløsning, der igen frembringer en organisk underverden i en art forraadelsesbillede – foregaar parallelt med den aabenlyse ændring i mentaliteten, der er sket i de seneste aartier. Parallelen [*sic*] passer ganske nøje, naar man betragter tiden før den første verdenskrig, hvor man var paa vej mod opløsningen, - abstraktionens, maskintroens krystalinske tyvere, - tredverne, hvis frugt var den anden verdenskrig, og hvor en saa simpel ting som bilmodellerne endeligt forlod karetfaconen og antog dæmonisk væsenskarakter, - og nu fyrrerne og tiden omkring 1950, da vi er midt i utroligheden og ikke engang mere rigtigt i stand til at genkalde os, hvad der egentlig skete i krigens heksenat.<sup>86</sup>

”Utroligheden” er med Sarvigs ord kendetegnet ved:

Fjernstyrede raketter, atombombens gigantiske dræbende paddehat, et net af flyvemaskinernes sølv-insekter, som forbinder alle klodens egne, radar, atmosfærisk krig, television og mere af samme art lovet os af teknikerne: Det er intellektets frugt.<sup>87</sup>

Eftersom at kunstnerne skal skildre det, som er virkeligheden i tiden, kan man ikke undre sig over, at den moderne kunst viser de ovenfor skitserede faser, siger han. Sarvig mener faktisk, at

---

<sup>84</sup> Ibid., 40.

<sup>85</sup> Ibid., 41.

<sup>86</sup> Ibid., 16.

<sup>87</sup> Ibid., 17.

man i Danmark finder et af de mest fremskredne modernistiske udtryk, hvilket skyldes, at kunstnerne her ”arbejder saa godt som fuldstændigt uden om intellektet”.<sup>88</sup> Og eftersom netop dét at lade intellektet ganske ude af betragtning i arbejdet med billederne og i stedet, i en spontan skaben, ”at anskue samtidens mentalitet og intellektuelle situation” i Sarvigs optik er en af modernismens muligheder, så fremhæver han Danmarks lokale udgave af modernismen som et lykkeligt eksempel på modernismen i sammenligning med lande som Frankrig, Tyskland og Tjekoslovakiet.<sup>89</sup> Med Sarvigs ord sidder den samtidige franske kunst stadig fast i den kølige, intellektuelle form for abstraktion, som var karakteristisk for 1920erne, mens han i Tyskland og Tjekoslovakiet finder, at insektagtige former har ”udviklet sig spejlende en mere sjælelig bevidsthed om følelser og dekadente lidenskaber”. I Danmark arbejder kunstnerne derimod ”saa godt som fuldstændigt uden om intellektet”, og ”har udviklet en tudse- og skræppe-, og en vandaands-flora af vegetative, søvnagtige væsner.”<sup>90</sup> Det er tydeligvis den spontant-abstrakte kunst, som Sarvig fremhæver her. Det var dette udtryk, han anså for at være udtryk for den modernistiske krisebevidsthed i årene omkring udgivelsen af *Krisens billedbog*. I løbet af 1950erne fik han øjnene op for Palle Nielsen, og i genudgivelsen af *Krisens billedbog* i 1962 havde Sarvig tilføjet kapitlet *Billedets skæbne. Palle Nielsens dokument*, hvor han fremhæver Palle Nielsen som arvtageren til Edvard Munchs modernistiske menneskildring og samtidig som modernismens fornyer. Hvor det modernistiske billedrum blev til en uvirkelighed i det, som Sarvig kalder for en ”ærlighedsproces”;

[...] rejser Palle Nielsen i sin grafik menneskeskikkelsen op til sit drama i horisontens og perspektivets klassiske billed-rum. Han gør det, og kan kun gøre det, fordi han er sig dette rum bevidst og staar ikke-nydende overfor det. Og han belønnes, han modtager en gave for sit mod og sin smerte: Han befries af en myte.<sup>91</sup>

Samtidig lægger Palle Nielsen ifølge Sarvig med sin altid ”oprejste helfigursskikkelse” op til ”en udtryksfuld moderne ballet i det tredimensionale rum.” Således byder Sarvig menneskeskikkelsen og det perspektiviske rum velkommen tilbage i billedkunsten.

---

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Ole Sarvig, «Billedets skæbne. Palle Nielsens dokument», i *Krisens billedbog* (København: Gyldendals Uglebøger, 1962), 132.

## Pejling af modernismen

Selvom Sarvigs essay er fra 1950, kom modernismebegrebet først i almindelig brug i starten af 1960erne, og som det fremgår af antologien *Pejling af modernismen* udgivet i 1962, hersker der på dette tidspunkt udbredt forvirring og uklarhed omkring begrebet.<sup>92</sup> Denne forvirring er netop baggrunden for udgivelsen.

I et forsøg på at indkredse modernismebegrebet bringer *Louisiana Revy* i løbet af to numre i vinteren og foråret 1962 en enquête under titlen *Pejling af modernismen*.<sup>93</sup> Enqueten blev umiddelbart efter samlet og udgivet som bog redigeret af Knud W. Jensen. Ifølge litteraturteoretiker Peter Madsen markerer enqueten ”det moment, hvor ‘modernismen’ var ved at blive dominerende i den del af kulturlivet, der forstod sig selv som moderne”, og som Madsen påpeger, er det derfor værd at se på, hvordan modernismen blev indkredset her.<sup>94</sup> Samtidig antager jeg, at eftersom enqueten blev trykt første gang i januar 1962, kun tre år efter den sidste *Mennesket*-udstilling, så ligner den opfattelse af modernismen, eller måske snarere den begrebsforvirring, der kommer til udtryk i artiklerne, dén, der herskede i perioden 1956-1959.

I artiklen ”Forsøg på en positionsbestemmelse” pegede Knud W. Jensen på den mangel på definition af modernismebegrebet i billedkunsten, der herskede i begyndelsen af 1960erne. En mangel med en lang forhistorie og, kan man tilføje, et langt efterliv.<sup>95</sup> Én af intentionerne med *Pejlingen* var da også ifølge et notat i *Louisiana Revy* nr. 3 fra 1962, at ”skaffe materiale til veje til en positionsbestemmelse” i et forsøg på ”at indkredse og forklare dette vage begreb som svæver over al kunstdebat og snart tydes på en, snart på en anden måde.”<sup>96</sup> Den manglende klarhed omkring begrebet adresseres i adskillige af artiklerne i modernisme-enqueten, blandt andet i Torben Brostrøms ”To års avisdebat om modernisme” og i Lise Sørensens ”Den forsinkede sandhed”. Alligevel resulterer enqueten ikke i en definition af begrebet, hvilket Jensen også indrømmer i en kommentar om enquetens resultater eller mangel på samme. Indrømmelsen kommer i enquetens anden halvdel, hvor han kommenterer på bebrejdelser om, at enqueten ikke

---

<sup>92</sup> Ifølge Gottlieb går begrebets lange historie for uklare, skiftende og fraværende definitioner i øvrigt helt tilbage til 1880erne: Gottlieb, *Modernisme og maleri*.

<sup>93</sup> *Louisiana Revy* nr. 3, januar 1962 og nr. 4, marts 1962.

<sup>94</sup> Peter Madsen, «Da ‘modernismen’ kom til Danmark», i *Modernismens historie*, bd. 2003 (København: Akademisk Forlag, udateret), 181.

<sup>95</sup> Lennart Gottlieb giver et overblik over de mange forskelligartede og upræcise bud på en indkredsning af modernisme i dansk kunsthistorieskrivning i kapitel 1 i: Gottlieb, *Modernisme og maleri*.

<sup>96</sup> Knud W. Jensen, «Modernisme og samfund», *Louisiana Revy* nr. 3, 2. årgang (Januar 1962).

har resulteret i ”nogen gyldig definition af ordet modernisme”.<sup>97</sup> Han svarer, at forhastede synteser vel er værre end ingen, og forklarer, at enqueten frem for at være et forsøg på en egentlig begrebsafklaring i højere grad er tænkt som en mulighed for at diskutere det mangetydige og omdiskuterede begreb, der samtidig fungerer som et udgangspunkt for ”en diskussion om vor tids kunst”.<sup>98</sup> I den forstand er enquetens bestræbelser i overensstemmelse med bestræbelserne for dette afsnit. I bogen er desuden indført en kort præambel, der blandt andet fastslår følgende:

Ved tilrettelæggelsen af bogen har man afstået fra ethvert forsøg på skematisk inddeling af materialet. Hensigten har ikke været at fremlægge en udtømmende, videnskabelig redegørelse for emnet, men at præsentere en række – ofte kontrasterende – meninger og at pege på en række væsentlige aspekter af den moderne kulturs situation.<sup>99</sup>

Diskussionerne stritter rigtig nok i mange retninger, på samme måde som artiklerne behandler så forskellige kunstarter som billedkunst, poesi, drama og musik. På den anden side rummer enquetens diskussioner samtidig flere gennemgående diskurser, eller som Jensen kalder det ”væsentlige aspekter af den moderne kulturs situation”, og det er dem, som jeg vil opridsse her.

De forskellige emner væver sig ind i hinanden, men jeg har forsøgt at holde fokus på følgende tre diskurser: 1) Hvad kendetegner den modernistiske kunst? 2) Hvordan opfattes menneskets rolle i modernismen? Herunder også den beslægtede diskussion om publikums fremmedgørelse over for kunsten. Denne diskussion knytter sig desuden til diskussionen om kunstens ansvar. 3) Hvordan diskuteres bloktænkningen, det vil sige modernisme-traditionalisme opdelingen?

### **Modernismens karakteristika**

Knud W. Jensen lægger i sit indslag ud med noget, der ligner en definition af modernismen, om end den er meget vag. Ifølge Jensen er modernismen fællesbetegnelsen for ”moderne kunst af enhver art”, hvilket jo både er en meget bred og en meget upræcis definition. Ud fra denne definition er det ikke til at sige, om Jensen tænker på indholdet, formen eller måske en kombination af de to, når han taler om ‘moderne kunst’. Tekstens videre forløb bringer heller ikke en egentlig afklaring på dette. Overordnet set beskriver han det 20. århundredes kunst, der for ham er lig med modernismen, som ”en højt udviklet intellektuel kunst”. Det gælder for alle

---

<sup>97</sup> Knud W. Jensen, «Modernisme-enqueten», *Louisiana Revy* nr. 4, 2. årgang (Marts 1962).

<sup>98</sup> Ibid., 24.

<sup>99</sup> Knud W. Jensen, *Pejling af modernismen* (København: Gyldendal, 1962).

kunstarterne, at de har en reflekteret tilgang til deres egen form, materiale, historie og ikke mindst deres indhold. For billedkunstnerne betyder det, at fordi ”andre billedskabende kunstarter” som film og fotografi har overtaget ”deres genres ældgamle skildrende funktion”, er de i stedet ”henvist til kunstartens formale og stofflige problemer og optagne af, ad logikkens eller fantasiens vej, at skabe en autonom, af det ydre uafhængig billedverden.”<sup>100</sup> Billedkunsten har desuden ikke længere nogen ”given repræsentativ, statslig, religiøs eller anden kollektiv funktion”. I stedet er kunsten udelukkende et spørgsmål om ”den enkelte kunstners subjektive stillingtagen til verden udtrykt i et individualistisk formsprog.”<sup>101</sup> Modernismen er altså ifølge Knud W. Jensen blevet frtaget rollen som repræsenterende og har ikke længere nogen egentlig forud given funktion, men har i stedet nærmest antaget en rolle som religionssubstitut. Den er henvist til at skildre en anden verden end den synlige, ligesom kunstneren som afsender har fået en langt mere central og synlig rolle. Med andre ord er kunsten både blevet abstrakt og optaget af at reflektere over sine ’egne problemer’, hvilket igen betyder, at indholdet og udtrykket mere eller mindre er blevet to sider af samme sag og ikke kan adskilles. Indholdet er formen, og formen er indholdet.

Knud W. Jensen ser denne ’intellektuelle’ form for kunst som et direkte udtryk for tiden. Dels kalder han den modernistiske kunst for ’vor tids kunst’ og indikerer dermed, at der også findes kunst i tiden, som ikke udtrykker tiden, dels skriver han, at den modernistiske, intellektuelle kunst er umulig at komme udenom. Kunstens intellektualisering er i hans øjne simpelthen ”indiskutabel”, og selv om man er modstander af tendensen,

[...] må man acceptere den, hvis man overhovedet vil have med vor tids kunst at skaffe. Kunstens forandring svarer til forandringerne i vore grundvilkår iøvrigt ,til vore bestræbelser på at gøre hele vor verden forståelig.<sup>102</sup>

Knud W. Jensen betragter altså den modernistiske kunst som et udtryk for en periodeerfaring i den forstand, at kunsten udtrykker ikke bare flertallets, men også den rette, indiskutable erfaring af perioden, eller simpelthen tidens grundvilkår.<sup>103</sup> Hermed synes det at være implicit, at den

---

<sup>100</sup> Ibid., 76–77.

<sup>101</sup> Peter Madsen har peget på, at denne insisteren på det enkelte individ formentlig har ”sin baggrund i reaktionen mod nazismens og stalinismens kollektivism.” Madsen, »Da ’modernismen’ kom til Danmark», 182.

<sup>102</sup> Jensen, *Pejling af modernismen*, 77.

<sup>103</sup> Peter Madsen bruger termen periode-erfaring i forbindelse med en diskussion af Jørn Vosmars *Modernismen i dansk litteratur* og dennes beskrivelse af, hvad den moderne litteratur udtrykker. Madsen, »Da ’modernismen’ kom til Danmark», 178.

kunst, der ikke er modernistisk, ikke kan ses som et udtryk for perioden, men i stedet må betragtes som umoderne eller gammeldags.<sup>104</sup> Jensen nævner ikke ordet, men denne utidssvarende kunst er den, som mange af de øvrige bidragydere betegner traditionalisme.

Torben Brostrøm gør i artiklen ”To års avisdebat om modernisme”, som titlen antyder, nogle nedslag i de foregående års intensive, og ifølge Brostrøm ikke nødvendigvis saglige, kunstdebat. Intentionen er at undersøge om begreber som modernisme, avantgardisme og kunstekperiment er blevet afklaret og forstået, og ”om indstillingen er ændret som en følge af debatten”.<sup>105</sup> I Brostrøms udlægning udfordres debatten af de manglende definitioner af begrebet, og den besværliggøres yderligere af, at begrebet opfattes forskelligt inden for de forskellige kunstarter. Således er malerne ifølge Brostrøm ”tilbøjelige til at opfatte modernisme i betydningen modekunst”, mens litteraterne ”betragter ordet som en betegnelse for et historisk fænomen med sin egen teori og filosofi.”<sup>106</sup> Yderligere opridser Brostrøm fire forskellige modernismeopfattelser fra de foregående års debat, der forklarer, hvorfor debattørerne ikke rigtigt er på talefod. Han nævner følgende fire forståelser af modernismen: ”Som eksperimenterende kunst, der vedrører kunstens materiale (Møller Kr.), som fanatisk, dæmonisk udfoldelse (Rifbjerg, Melson), som stilfænomen, en modus (Engberg), som erkendelse (Villy Sørensen).”<sup>107</sup>

I lighed med Knud W. Jensen peger Brostrøm på, at der er ”en vis linie i modernismens kunst”, hvor kunsten bliver sin egen genstand. At kunsten lukker sig om sig selv og bliver til meta-kunst er en væsentlig årsag til, at den kløft mellem kunsten og publikum, som Jensen og flere af de øvrige forfattere også kommer ind på, opstår. Kløften mellem ”den frie kunst og det større publikum”, som Brostrøm kalder det, blev ligeledes tydelig i forbindelse med bl.a. diskussionen om Louisiana-udstillingen *Bevægelse i kunsten*.<sup>108</sup> Det var en debat, der ifølge Brostrøm ikke bragte noget nyt, men til gengæld skærpede modsætningsforholdet. Samtidig var den en øjenåbner ”for den lidt upåagtede kendsgerning, at ganske få mennesker har et kunstnerisk, sagligt forhold til kunst – noget som først modernismen har gjort evident, da den mere

---

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Jensen, *Pejling af modernismen*, 9.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Ibid., 11.

<sup>108</sup> Udstillingen *Bevægelse i kunsten* blev vist på Louisiana i 1961. Udstillingen viste blandt andet mobiler af Alexander Calder og værker af Jean Tinguely, der på forskellige måder bevægede sig eller skulle bevæges af publikum.

traditionelle kunst lader sig opfatte på så mange skikkelige måder.” Altså, den traditionelle kunst er lettilgængelig, mens den modernistiske kunst kræver en særlig tilgang og viden, som Ortega y Gasset også slog fast.

Brostrøm diskuterer også kløften mellem kunst og publikum med eksempler fra den såkaldte provinsdebat, i hvilken litteraturhistorikeren og den tidligere redaktør på *Dialog* Sven Møller Kristensen rettede et angreb imod det, som Brostrøm betegner ”den ofte nok noget uartikulerede tale om Danmarks provinsialitet”. Kristensen, der taler ud fra et socialistisk standpunkt, harcelerer over, at den ”eksperimenterende kunst” ikke er sit ansvar bevidst over for publikum. Ifølge Kristensen skal kunsten bruges, og det er statens opgave at bruge den til noget.<sup>109</sup> I stedet er der sket det, at kunsten har fjernet sig fra folket og er blevet ”umenneskelig”, som også Ortega y Gasset og Sarvig tidligere havde påpeget. Brostrøms identifikation af forskellige diskurser fra modernismedebatten betyder ikke, at han kommer frem til en konklusion på, hvad modernisme er. Tværtimod ender han med at sige, at de refererede synspunkter fra avisdebatten ikke forklarer modernismen. Avisdebatten ”har sin værdi i frontopstilling, sjældent i begrebsafklaring”, siger han, og i stedet for at levere en forklaring bliver modernismen ”fastslået som en faktor, der vækker alle mulige følelser til live”. Brostrøm afslutter med følgende advarsel:

Derved er det til gengæld blevet farligt at betegne kunst som modernisme, fordi kunsten risikerer at blive bedømt ikke ud fra sig selv, men ud fra et sæt forvirrede forestillinger. Man bemærker i den forbindelse, at det nu mest er modstandere og rekommandører, der bruger ordet som karakteristisk af det enkelte kunstværk. Ikke kritikere.<sup>110</sup>

Brostrøm afslutter således sit indlæg med en advarsel om at bruge modernismetermen, der ifølge ham nemt kan ende med at skabe forvirring og fjerne fokus fra kunsten selv.

### **Bloktænkningen**

Netop frontopstillingen, som Brostrøm taler om, er i centrum for forfatteren Lise Sørensens bidrag ”Den forsinkede sandhed”. Og heller ikke hun er begejstret for den forsimpeling, der ligger i det, som hun med et typisk koldkrigsudtryk kalder for ”bloktænkningen” mellem modernismen

---

<sup>109</sup> Med denne diskussion skriver Kristensen sig ind i en længere debat om kunstens ansvar, som blandt udspillede sig i de første numre af *Dialog* fra 1950/51, hvor Sven Møller Kristensen selv var redaktør. Debatten omtales i kapitel 2.

<sup>110</sup> Jensen, *Pejling af modernismen*, 13.

og traditionalismen. Men bloktænkningen er dominerende i debatten, siger hun: ”Der er, hvis man skal tro den standende debat, to retninger i kunsten i dag. Modernismen og traditionalismen.”<sup>111</sup> Problemet, som det bliver fremlagt her, var altså, at debatten blev for firkantet, og at man blev tvunget til at vælge side, for eller imod. Som det også var tilfældet med mange andre kulturdebatter i tiden umiddelbart efter anden verdenskrig, var der ikke plads til mellempositioner, hvilket jeg kommer nærmere ind på i kapitel 3. Sørensen henter eksempler på dette fra debatten, der udfoldede sig i forbindelse med udstillingen *Bevægelse i kunsten*, som også Brostrøm nævner. På udstillingen kunne man opleve Jean Tinguelys *Skitse til verdens undergang*, en skulptur, der skulle destruere sig selv i et kæmpe fyrværkeri. Uheldigvis omkom den due, der skulle have undvejet ”verdens undergang”, og uheldet skabte stor vrede og omfattende debat i pressen. Lise Sørensen beskriver debatten og den bloktænkning, der prægede den således:

Der var så meget ramaskrig omkring udstillingen ”Bevægelse i kunsten”, at selv besindige hoveder blev hede og krævede, at man tog stilling til denne udstilling en bloc, for eller imod. Enten måtte man sige ”Fup og blasfemi” eller ”Hensynsløs ærlighed, sandheden om vor tid.”<sup>112</sup>

Sørensen fortæller endvidere, at den ophedede debat ikke tillod mellempositioner, og at der eksempelvis ikke var plads til at udtrykke sympati for nogle modernistiske værker og antipati for andre. På denne baggrund konkluderer hun, at modernisme-traditionalisme kategorierne ikke er brugbare. Begge begreber er abstraktioner, der kun defineres ved deres modsætninger, og ”så er man lige vidt”. Traditionalisme betegnes desuden af Sørensen som ”et handy og uforpligtende skældsord”. Der er tale om en ”forsinket sandhed” (ikke forsimplet) forbeholdt journalisterne, ikke kunstnerne, siger hun og forklarer:

Den eneste form for alternativtænkning i kunstens verden, der er til at acceptere, er indeholdt i det svar, som den gamle maler Johannes Larsen gav på venlig forespørgsel: ’Der er kun to retninger – der er kunst, og der er lort’.

Vil man forsvare modernismen en bloc, opnår man kun at forsvare den dårlige kunst, som støtter sig til modernismens troldomsagtige autoritet. Lad den klare sig selv.<sup>113</sup>

Flere af de øvrige bidragsydere er enige. Blandt andre Thorkild Bjørnvig, der også peger på, at brugen af modernisme-traditionalisme kategorierne skaber forsimplede opfattelser af, hvad der er

---

<sup>111</sup> Ibid., 19.

<sup>112</sup> Ibid., 21.

<sup>113</sup> Ibid.



henholdsvis modernisme og traditionalisme, samt blokerer for at se på de to lejres kunst som differentierede grupper og ikke mindst for en diskussion af, ”hvad [der] er ægte og uægte kunst i modernitetens form?”<sup>114</sup>

Skepticismen overfor modernisme-traditionalisme-dikotomien er nært forbundet med den skepsis overfor modernismebegrebet, som stort set alle bidragyderne i *Pejling af Modernismen* giver udtryk for. Det er vigtigt at lægge mærke til, at ikke en eneste af bidragyderne er positivt stemt over for begrebet. Det vil sige, at på dette tidspunkt, som vi i dag betragter som højmodernismens velmagtsdage, er der stort set ingen reflekterede intellektuelle, der vil kendes ved ordet.

Mange afskriver som Lise Sørensen begrebet som en slags skalkeskjul for kunst af ringe kvalitet, der finder en form for ’retfærdiggørelse’ under betegnelsen, og som behæftet med denne opnår en status af urørlighed. Også alle billedkunstnerne, der bidrog til pejlingen, var modstandere af begrebet. Heriblandt Niels Lergaard, der mente, at ”ordet ’modernisme’ i fagsproget kun dækker noget negativt”,<sup>115</sup> Albert Mertz der kaldte ordet ”et kommercielt slagord” og forklarede, at begreberne moderne og modernisme efterhånden ”af presse og reklame [er] gjort så fladtrådte, så hule og tomme, at de har mistet enhver betydning.”<sup>116</sup> og Ejler Bille siger direkte: ”Modernisten er det modsatte af en kunstner”.<sup>117</sup> Det er altså et højst udskældt begreb, som vi har med at gøre, og mange af forfatterne synes at være klar til at skrotte det fuldstændigt. Derfor har flere af bidragene også nærmest form af ’karaktermord’.

Som Knud W. Jensen selv anerkender, leverer enqueten ikke en definition på modernismen, men på baggrund af enquetens bidrag er det muligt at indkredse nogle tendenser, der synes at være gennemgående for tidens forståelse af begrebet: Modernismens kunst er kendetegnet ved at være intellektuel og selvreflekterende, særligt hvad angår det formelle og det stoflige. Dette kommer ofte til udtryk som en overfladisk formdyrkelse. En opfattelse, der, som vi skal se i kapitel 5, også kom til udtryk i receptionen af *Mennesket*-udstillingerne. Samtidig er kunsten blevet autonom. Den har ikke længere nogen statslig, religiøs eller anden repræsentativ funktion, og dette har groft sagt ført til, at kunsten er blevet abstrakt og individualistisk. Det elitære, selvrefleksive og abstrakte udtryk har ført til, at der er opstået en kløft mellem kunst og publikum, hvilket får nogle

---

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid., 58.

<sup>116</sup> Ibid., 30.

<sup>117</sup> Ibid., 54.

debattører til at kalde kunsten for umenneskelig. Parallelt hermed hedder det, at menneskefiguren og de menneskelige følelser er forsvundet ud af den modernistiske kunst, hvilket er med til at understrege kløften til publikum, der ikke finder sig selv i værkerne. Mennesket og den genkendelige virkelighed hører til i traditionalismens værker. Traditionalismen ses som modernismens modsætning og, hvis man skal tro debatten i *Pejlingen*, er den i øvrigt også den eneste anden retning i kunsten.

## **Et fladtrådt begreb**

Med diskussionerne af Ortega y Gasset, Ole Sarvig og af Louisianas *Pejling af modernismen* har jeg via nedslag på to centrale tekster og en ligeledes central enquete forsøgt at tegne et billede af 1950ernes diskussioner af den modernistiske kunst. Som tidligere forskning har påpeget, og som også Knud W. Jensen pointerer, er diskussionerne præget af manglende definition af begrebet. I stedet er det som om det, der diskuteres i højere grad er egenskaberne ved ”den nye kunst”, som Ortega y Gasset kalder det, og ved ”vor tids kunst”, som Knud W. Jensen kalder det. I denne debat var Ole Sarvig en central figur, både fordi han introducerer modernismebegrebet i dansk kunstkritik med ”Et essay om modernismen” fra 1950, og i særlig grad fordi han oversatte Ortega y Gassets *Menneskets fordrivelse fra kunsten* (1925) i 1945. I kraft af denne udgivelse og i kraft af Ole Sarvigs overtagelse af mange af Ortega y Gassets ideer, kom Ortega y Gassets italesættelse af den nye tids kunsts karakteristika til at spille en betydelig rolle i den hjemlige diskussion af samtidskunsten i 1950erne.

Særligt to af de karakteristika, Ortega y Gasset havde identificeret, fik stor betydning for den danske diskussion af samtidskunsten. Nemlig, at kunsten var fremmedartet for størsteparten af publikum, samt at kunsten havde fjernet sig fra det menneskelige og trukket sig ind i det rent æstetiske og selvreflekterende. Som Sarvig pointerede, var disse to aspekter af den moderne kunst nært beslægtede: det var netop fordi det menneskelige og den genkendelige verden var fraværende i den abstrakte kunst, at denne udelukkende refererede tilbage til sig selv og derfor stødte publikum bort. Fordrivelsen af mennesket foregik således både på et indrebilledligt, såvel som på ydre billedligt plan. Samtidig indvendte Sarvig såvel som Paludan, at der syntes at gøre sig nogle særlige forhold gældende i Danmark, hvor det menneskelige trods alt ikke var fuldstændigt forsvundet fra kunsten. Og måske netop derfor var et af de væsentligste spørgsmål i

tidens kunstdiskussioner, om det menneskelige, og i særdeleshed fremstillingen af menneskefiguren fortsat havde en rolle at spille i samtidskunsten. Hvor Ortega y Gasset altså karakteriserede den nye kunst ved en fordrivelse af mennesket, blev det netop spørgsmålet om, hvorvidt det menneskelige alligevel havde en plads inden for den modernistiske position, der mere end noget andet kendetegnede 1950ernes kunstkritiske diskussion.

Som Louisianas enquete om modernisme viser, var opfattelsen ved 1960ernes begyndelse på en og samme tid, at modernisme i betydningen en abstrakt, formdyrkende kunst var dominerende inden for samtids kunst, og at begrebet samtidig var både uafklaret og 'fladtrådt'. Begrebet blev, som Brostrøm påpeger, af kunstnere ofte brugt i betydningen "modekunst". Særligt interessant er det at erfare, at modernismebegrebet ikke bare manglede en fast definition og derfor var problematisk, men at det også i bund og grund var et decideret upopulært begreb, som flertallet af kunstprofessionelle afskrev som ubrugeligt. På linje hermed advarer Lise Sørensen om, at begrebet er blevet til en abstraktion, der kun defineres ved sin modsætning "traditionalismen". Brugen af de forsimplede begreber har i øvrigt skabt en usmidig diskurs, der ikke har plads til nuancer, men kun tænker i blokke, og ikke evner at favne den bredde, der hersker inden for de to positioner modernisme og traditionalisme. Det ligger implicit i denne karakteristik, at den modernistiske position i 1950erne var betydeligt bredere, end den selvrefererende, æstetiserende abstraktion, der som oftest fik lov til at tegne linjen. Det samme kan man ikke overraskende sige om traditionalismen, hvor menneskeskildrernes fremstillinger må befinde sig, hvis det står til bloktænkningen. Hvorledes den kunst, der stadig, eller måske snarere igen, gengiver mennesket i en genkendelig form diskuteres, ser jeg på i det følgende kapitel.

## **Kapitel 2 Realismediskussioner**

Menneskeskildrernes kunst blev af langt de fleste kunstkribenter i 1950erne betegnet som realisme. En sjælden gang imellem blev de i samtiden kaldt for udøvere af den "repræsentative kunst", de blev ind i mellem kaldt for "figurative" og det skete også at betegnelsen naturalisme blev anvendt om deres kunst. Men opfattelsen af, at deres kunst skal kategoriseres som realisme, er altdominerende, og kendskabet til hvordan termen bruges, forstås og diskuteres i deres samtid er derfor vigtig for kontekstualiseringen og for forståelsen af 1950ernes reception af kunstnerne.

Et af omdrejningspunkterne i realismediskussionerne var den socialistiske realisme, som dominerede debatten i perioden 1947-1952. Det var et udtryk, der på grund af dets tætte bånd til Sovjetunionen og kommunismen var stærkt politisk ladet. Blandt andet på denne baggrund var det vigtigt at få markeret realismens uafhængighed heraf. Men udtrykket var også et problembarn, fordi der herskede en opfattelse af, at det lod hånt om alle kunstneriske principper, hvilket jeg vil komme nærmere ind på i afsnittet om efterkrigstidens realismediskussioner. Diskussionerne om den socialistiske realisme var særligt intense i årene lige omkring 1950, blandt andet med udgangspunkt i *Corner*-udstillingen i vinteren 1950-1951, hvor maleren Victor Brockdorff var righoldigt repræsenteret med hele 38 værker, heriblandt trilogien *Socialisme*, *Fred* og *Arbejde*, alle fra 1950 (Figur 3-5).<sup>118</sup>

Men før jeg kommer frem til 1950ernes realismediskussioner, vil jeg redegøre for nogle af de tanker og diskussioner, der udgør en vigtig forudsætning for forståelsen af realismen i 1950erne. Det vil jeg gøre ved at ridse Julius Bomholts og Aksel Jørgensens tanker om kunst og realisme op. Hos begge formuleres ideer og tanker, der peger frem mod de centrale diskurser, der tegner sig i 1950erne. Samtidig og mindst lige så væsentligt er de stadig centrale meningsdannere inden for kunst og kultur i efterkrigstiden. Aksel Jørgensens nære relation til de enkelte menneskeskildrere, som alle undtagen Svend Wiig Hansen havde haft kontakt med ham på Kunstakademiet og var påvirket af hans tanker og arbejdsmetoder, gør ham uomgængelig i denne sammenhæng. Jeg har ikke kendskab til lignende personlige relationer mellem Julius Bomholt og *Mennesket*-kunstnerne, men som jeg kommer ind på i det følgende, kan der etableres en relation mellem Bomholt og menneskeskildrerne via *Arbejdernes Kunstforening*. Derudover var Bomholt en toneangivende kulturpersonlighed, der deltog aktivt i den offentlige debat, både før og efter krigen, hvorfor jeg tager for givet, at kunstnerne har kendt til hans tekster, kunstopfattelse og ideer om mennesket, om ikke direkte så andenhånds gennem tidens diskussioner. At Bomholt havde en særlig interesse i emner, der var relevante for *Mennesket*-kunstnerne, såsom den socialistiske realisme, kunstens relation til samfundet og ikke mindst i at bringe mennesket i centrum for sine ideer, sandsynliggør deres kendskab til og sympati med Bomholts holdninger.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> *Fred* kaldes også for *Stockholmappellen*, men på Arbejdersmuseet, der ejer værket i dag, er det registreret med sin oprindelige titel.

<sup>119</sup> Julius Bomholt, *Mennesket i centrum. Bidrag til en aktiv kulturpolitik* (København: Forlaget Fremad, 1953).

## Julius Bomholt

Julius Bomholt var socialdemokratisk politiker og medlem af Folketinget i perioden 1929-1968. Han blev Danmarks første kulturminister og endvidere var han digter og litteraturkritiker. Bomholt spillede en væsentlig rolle i forhold til formuleringen af en demokratisk socialistisk kunst- og kulturpolitik i efterkrigstiden, men allerede i 1930'erne var Bomholt en central figur i forhold til formuleringen af et kulturprogram for arbejderklassen eller for folket, som det blev ændret til i overensstemmelse med Socialdemokratiets nye program *Danmark for folket*, der blev vedtaget i 1935.<sup>120</sup> Bomholt var i denne forbindelse også væsentlig i formuleringen af en realistisk orienteret kunst. Arbejderkunsten skulle ifølge Bomholt anno 1932 "være *samstemt* med den Virkelighed, som Arbejderen selv lever og kæmper i".<sup>121</sup> Den skulle ikke, som den "borgerlige luksuskunst", kun være det, som Bomholt kalder for et "æstetisk nydelsesmiddel". Det var i indholdet og i formålet, ikke i formen, fornyelsen skulle ske:

Den meste maleriske Produktion er stærkt præget af Tradition, og med denne Tradition søger en yngre Generation at gøre Oprør ved Hjælp af malerisk Formalisme. For at forsvare en saadan Formalismens Nødvendighed drages der til Felts med de mærkeligste Teorier. Sandheden er – med al respekt for Farve og Komposition! – at kun en Fornyse af Motiv og Formaals kan blive Udgangspunkt for et Gennembrud, der er i Kontakt med Tiden. Den borgerlige Luksuskunst har for længst opbrugt sine Motiver, og selv om der kunde hittes et Par nye, er det uden banebrydende Betydning, hvis disse Motiver er formaalsløse.<sup>122</sup>

Således var konflikten mellem æstetisering og indhold, der også var et centralt tema i 1950'ernes kunstkritik og -debat, allerede tydeligt optegnet hos Bomholt i 1930'erne. Og Bomholt havde valgt den side, der i hans øjne kunne betyde et gennembrud, der var i kontakt med tiden. Denne diskurs gentog sig ligeledes i 1950'erne. Han var dog på ingen måde ude på at diktere bestemte motiver:

Hvem siger, at Arbejderkunstneren først og fremmest skal male Sult og Trappegange og Rotter i Skraldespandene? Hvem siger, at Maleriet skal være Staffage til en politisk Afhandling? Motivernes Antal er Legio, og det er en af Kunstens største Opgaver: at forynge og forfriske, at kalde paa nye Længsler, at uddybe Sansen for den nære og stærke Virkelighed, som Mennesket alt for let gaar

---

<sup>120</sup> I forordet til *Kulturen for Folket* understreger Bomholt, at hvor der i 1930 blev talt om "Arbejderkultur", opererer arbejderbevægelsen i 1938 under mottoet "Kulturen for Folket". Arbejdernes oplysningsforbund, *Kulturen for folket: en materialesamling til brug i oplysningsarbejdet* (København: AOF, 1938).

<sup>121</sup> Emnet er her litteraturen. Julius Bomholt, *Arbejderkultur* (København: Forlaget Fremad, 1932), 160.

<sup>122</sup> Ibid., 158.

muldvarpeblind igennem. Og hvilken Kunstner kan yde disse positive Værdier, hvis han ikke er fortrolig med Arbejdernes Virkelighed og skæbneforbunden med deres Drøm og Længsel?<sup>123</sup>

På den ene side skulle kunsten altså bygge på arbejderens virkelighed. På den anden side var der ikke længere brug for en realisme, der udpegede problemer ved at skildre nød og elendighed og en tilværelse, der fremstod gråt i gråt. Ej heller var der brug for det, som Victor Brockdorff i 1950 kaldte for ”medlidenhedskunst”.<sup>124</sup>

Som Bomholt beskriver det i en artikel om litteratur, var det der i 1938 brug for en positiv og livsbekræftende realisme:

En Litteratur med Styrke og Varme. Hvis Realisme skal faa virkelig Betydning, maa den forenes med en Tro paa de rige Kulturmuligheder, der findes i Ethvert Menneske i Folket. Til respekten for Sandheden, den usminkede, kommer Troen paa Mennesket, det arbejdende og skabende.<sup>125</sup>

Særligt to ting er signifikante i dette citat. For det første: understregningen af at realismens betydning er afhængig af, at den er baseret på en tro på ”ethvert menneske” og ikke en bestemt gruppe mennesker som eksempelvis arbejderklassen. Det er signifikant, fordi det er et eksempel på det skifte frem mod en mere almenmenneskelig orientering, som fandt sted i forbindelse med, at socialdemokraterne ændrede deres grundlag fra at fokus var på arbejderen til at være på folket, men særligt er det interessant, fordi det samtidig peger frem mod efterkrigstidens stærke orientering mod det almenmenneskelige. For det andet er ordet ”sandhed” interessant, fordi det, som vi skal se, bliver et nøgleord i efterkrigstidens realismedebat. Hos Bomholt er der i 1938 tale om ”den usminkede” sandhed, hvilket indikerer, at der ikke skal lægges fingre imellem, at tingene skal siges lige ud, og at det er virkeligheden frem for det skønne eller ideelle, der er det væsentlige. Hvordan den usminkede sandhed forenes med kravet om det positive og livsbekræftende, er mere uvist, fordi kravet om sandhed umiddelbart kompromitteres af kravet om en bestemt indstilling til tingene. Inge Dybbro peger dog på, at man kunne se den ønskede

---

<sup>123</sup> Ibid., 158–159.

<sup>124</sup> Brockdorff bruger ordet om 1920ernes og 1930ernes sociale kunst, som han kalder for en ”passiv medlidenhedskunst” og modstiller med den socialistiske realismes ”positivt bevidste kunst”, som han også beskriver som en kunst, ”som ikke skyer heroismen”. Christian Herman Jensen, »Den socialistiske realisme er en positiv bevidst kunst«, *Land og Folk*, 14. Maj 1950.

<sup>125</sup> Arbejdernes oplysningsforbund, *Kulturen for folket*, 29.

ændring på indholdssiden hos kunstnersammenslutningen Kammeraterne, og citerer *Arbejderbladet* for i 1937 at beskrive gruppens profil således:

Maleriet er socialt, det støtter og foregriber det sociale fremskridt... det er nok mere og mere klart, at maleriet er en indsats for den demokratiske mentalitet og ikke for den øjeblikkelige, politiske situation.<sup>126</sup>

Kravet om sandhed i kombination med en positiv indstilling sås også hos eksempelvis Maxim Gorkij, hvis foredrag ”Socialistisk realisme og russisk litteratur” blev udgivet i uddrag på dansk i 1938 af det socialistiske forlag *Clarté*.

I 1938 var Bomholt stadig stærkt inspireret af Sovjetunionen og af A.A. Zhdanovs udlægning af den socialistiske realisme.<sup>127</sup> Kort tid efter, i en artikel i *Socialisten* fra 1939, tog han afstand fra den partidirigerede socialistiske realisme. Her skriver han blandt andet:

Mens den bolsjevistiske Literatur (især udenfor Rusland) har en Hældning mod den kyniske Intellektualisme, den kolde Analyse af ’Menneskematerialet’ og dets Aktioner, har den arbejderdemokratiske Literatur en Hældning mod den varme, menneskelige Følelse. Den er folkelig i den Forstand, at den ønsker at læses af Folket og indgaa i dets Kulturproces. Det socialistiske ligger ikke i Paroler og Programmer; men i den Frodighedens Aand, som er typisk for en Arbejderbevægelse i Fremmarch. Den ægte folkelige Literatur har Raad til Humor og Fantasi, og den har sans for alt det, der gror ...alt det, der har Udvikling i sig.<sup>128</sup>

I 1953 udgav Bomholt antologien *Mennesket i centrum. Bidrag til en aktiv kulturpolitik*. Bogen var et udtryk for Socialdemokratiets tro på, at kulturen var nødvendig i forhold til at udvikle ”nationens åndelige reserver” og i forhold til ”at sikre menneskelighed, tolerance og vidsyn i det moderne samfund”, og antologien har særligt fokus på uddannelse og oplysning. Dette gælder også for *Social-Demokratens* kunstanmelder Preben Wilmanns bidrag om kunsten. I forordet slår socialdemokraten Hans Hedtoft fast,<sup>129</sup> at: ”Den socialdemokratiske folkebevægelse er også en kulturbevægelse, der har et helt folks kulturelle rejsning som mål; kun således kan den opfylde

---

<sup>126</sup> Citatet er fra Arbejderbladet den 2.11.1937, men er her citeret fra Inge Dybbros artikel i: Hanne Abildgaard, Inge Dybbro, og Thomas Lyngby, *Victor Brockdorff* (Cathrinesminde Teglværksmuseum og Arbejdermuseet, 2001), 34.

<sup>127</sup> Dybbro, »Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960», 10.

<sup>128</sup> Julius Bomholt, »Socialistisk realisme», *Socialisten*, nr. 11 (1939): 404.

<sup>129</sup> Hans Hedtoft var dansk statsminister i perioden 13. november 1947 til 30. oktober 1950 og igen fra 30. september 1953 til 29. januar 1955.

sin historiske mission.”<sup>130</sup> I overensstemmelse med denne mission anså man det for særdeles væsentligt at give den enkelte forkundskaberne til at forstå kunsten, også den udfordrende nutidskunst, og samtidig at sikre, at folk havde mulighed for at møde kunsten, der hvor de var, fx på skolen, på arbejdspladsen, i forsamlingshuset eller på provinsmuseet.<sup>131</sup> Der er intet i Wilmanns bidrag, der går i retning af at tale for en bestemt form for arbejderkunst eller i det hele taget for et bestemt udtryk eller indhold. Tværtimod tages der klart afstand fra ethvert forsøg på styring af kunsten og implicit også fra den socialistiske realisme, som i følgende citat:

Forsøg på fra statsmagtens eller anden side at tvinge kunsten ind i bestemte ideologiske og formelle baner anses for uforenelige med demokratiets og kunstens væsen.<sup>132</sup>

Også Bomholt understreger, at friheden er en helt central værdi i et socialistisk demokratisk kultursyn, og at der er tale om en frihedsopfattelse, der ”står i den skarpest tænkelige modsætning til idéer og tilstande i autoritære stater.”<sup>133</sup> Socialdemokratiets benhårde antikommunistiske holdning og partiets deraf følgende behov for at distancere sig fra de autoritære regimers tankegang kommer tydeligt til udtryk her.<sup>134</sup> I overensstemmelse hermed bliver der hos Wilmann ikke talt om særlige forventninger til kunstens sociale engagement eller ansvarlighed, som der til dels gjorde hos Bomholt i 1932 og 1938. I 1953 skal kunsten ikke nødvendigvis forholde sig til arbejderens hverdag, men er frit stillet til at vælge ”egne mål og søge egne udtryksmidler”. Fokus er på oplysningsarbejdet og udbredelsen af den lødige kunst. Det handler især om at give folk værktøjerne til at forstå alle former for kunst, også den abstrakte og den vanskelige nutidskunst. I 1953 lægges der således større vægt på at give folk en bred horisont end der gjorde i 1930erne, hvor vægten i højere grad var på at give arbejderklassen en kunst, der afspejlede deres egen virkelighed. I 1953 advokerer Bomholt og Socialdemokratiet således ikke længere for et bestemt kunstnerisk udtryk eller for en bestemt indstilling. Hos Bomholt holdes der dog stadig fast på, at kunsten skal tale, så det kan forstås:

---

<sup>130</sup> Bomholt, *Mennesket i centrum. Bidrag til en aktiv kulturpolitik*, 9.

<sup>131</sup> Preben Wilmann, *Kunst*, i: Bomholt, *Mennesket i centrum. Bidrag til en aktiv kulturpolitik*.

<sup>132</sup> *Ibid.*, 169.

<sup>133</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>134</sup> Socialdemokraten Hartvig Frischs hovedværk inden for europæisk antitotalitær litteratur, *Pest over Europa*, der udkom i 1933, var et vigtigt grundlag for socialdemokratiets antikommunistiske holdning. Heri gjorde han det blandt andet klart, at socialdemokratiernes vigtigste opgave var at etablere et solidt forsvar for den demokratiske styreform. Hartvig Frisch, *Pest over Europa: bolschevisme, fascisme, nazisme* (København: Koppels Forlag, 1933).



Lad os ikke glemme – i det mørke, der engang imellem truer os – at humanismen rejser sig i de dele af åndslivet, der i dag for alvor har noget på hjerte, enkelte steder søgende og famlende, andre steder i kraft og myndighed. I alle former for kunst – litteratur og digtning, i maleri, i film og teater – er det humanismen, der nu ønsker at tale menneskets sag og at tale den, således at det forstås.<sup>135</sup>

I 1946 blev Arbejdernes Kunstforening dannet med Preben Wilmann og Aksel Jørgensen som de primære drivkræfter og med Bomholt som en vigtig del af det idemæssige grundlag.<sup>136</sup> Optakten til dannelsen af foreningen foregik allerede i 1930'erne med diskussionerne om en arbejderkunst, hvor både Wilmann og Bomholt var aktive. Wilmann formulerede blandt andet sine tanker om forholdet mellem arbejderen og kunsten i sin bog *Dansk Kunst* fra 1934, der i forordet, som havde Arbejdernes Oplysningsforbund som afsender, blev præsenteret som liggende i forlængelse af Julius Bomholts to bøger *Dansk Digtning* og *Arbejderkultur* fra henholdsvis 1930 og 1932. Bomholts to bøger blev samme sted betegnet som ”Mærkepæle i Arbejdernes kulturelle Bestræbelser”.<sup>137</sup> Formålet med Wilmanns bog var ikke kun at indkredse begrebet arbejderkunst, men også, i lighed med senere Arbejdernes Kunstforenings formål, at give arbejderen redskaberne til at forstå og dermed interessere sig for kunsten i bred forstand. Kunsten skulle ikke længere være ”blot et Nydelsesmiddel for et Faatal af Besiddende” endsige et propagandamiddel for partiet, men skulle i stedet opfattes som et kulturgode og et dannelsesmiddel, der kunne ”være til Glæde og Styrke i Tilværelseskampen”.<sup>138</sup> Andetsteds pegede Wilmann på, at det afgørende for arbejderkunsten var, at den havde en social bevidsthed, det vil sige, at kunstneren så alting i lyset af samfundets spændinger. I en anmeldelse af Kammeraternes udstilling i 1935 definerede han en tidssvarende arbejderkunst som kendetegnet ved en ”Realisme, der søger Næring af Arbejderklassens modige, paa én Gang nedbrydende og skabende Virkelighedstrang”.<sup>139</sup>

Flere af menneskeskildrerne var aktive i kunstforeningen, heriblandt Erling Frederiksen, Dan Sterup Hansen og Henry Heerup. Frederiksen var medlem af foreningens bestyrelse fra december 1948 og var desuden ankermand for foreningens arbejdspladsudstillinger.<sup>140</sup> Erling Frederiksen

---

<sup>135</sup> Bomholt, *Mennesket i centrum. Bidrag til en aktiv kulturpolitik*, 37.

<sup>136</sup> Hanne Abildgaard er ikke fuldkommen sikker i sin sag, men formulerer det således: ”De egentlige drivkræfter lader til at have været Preben Wilmann og Aksel Jørgensen”. Hanne Abildgaard og Connie Hansen, *Arbejdernes Kunstforening: kunst til folket 1936-2009* (København: Arbejdermuseet, 2009), 9.

<sup>137</sup> Preben Wilmann, *Dansk Kunst* (København: Forlaget Fremad, 1934), 5.

<sup>138</sup> Ibid., 6.

<sup>139</sup> Anmeldelsen blev bragt i *Social-Demokraten* den 7. februar 1935. Jeg har citeret fra: Abildgaard og Hansen, *Arbejdernes Kunstforening*, 12.

<sup>140</sup> Ibid., 99.

leverede desuden foreningens første gratis medlemsblad, da han i 1952 stillede sin plade til træsnittet *Mor og barn* (figur 1) gratis til rådighed.<sup>141</sup> Man kan se kunstnernes engagement i kunstforeningen som et vidnesbyrd om deres sympati med de tanker, der dannede grundlag for foreningens arbejde, herunder tanker om at skabe kunst, som alle havde råd til, og om, at kunsten skulle have et socialt engagement. Samtidig etablerer deres engagement i Arbejdernes Kunstforening en lige linje til Julius Bomholts tanker om en kultur for folket. Et vigtigt mellemlid i denne forbindelse har uden tvivl været Aksel Jørgensen.

### Aksel Jørgensens realisme

Aksel Jørgensen var nok sin generations vigtigste realist. Samtidig spillede han en central rolle, både personligt for de enkelte menneskeskildreres kunstneriske udvikling, og for den danske kunstdebat i perioden fra sin ansættelse som professor på kunstakademiet i 1920 og frem til sin død i 1957. Derfor redegør jeg her for nogle af hans centrale tanker om kunstværket og om realismen. Et interview i *Land og Folk* fra 1947, hvor han og billedhuggeren Erik Thommesen, der repræsenterer de yngre, abstrakte kunstnere, diskuterer under overskriften ”Hvorledes ytrer samfundets problemer sig i kunsten i dag?” udgør en god indgangsvinkel, fordi der her tages fat på noget, der er helt centralt for både Aksel Jørgensen og menneskeskildrerne. Samtalen handler blandt andet om, hvorvidt krigen og ”andre Besværligheder” sætter sit direkte præg på kunsten, for eksempel ved at finde vej til kunsten som motiver. I denne forbindelse henviser Jørgensen til Picassos *Guernica*, der i samtiden blev betragtet som tidens stærkeste billede på krigens gru.<sup>142</sup> Denne opfattelse er Jørgensen lodret uenig i, og hans argument er, at billedet mangler netop det, som det ellers så ofte roses for. I hans øjne mangler værket således: ”Den Udtrykkets Dybde, som ene kommer af, at Kunstneren har bygget selv sine abstrakte Elementer op fra en alvorlig, tilbundsgaaende Respekt for Tingene selv.”<sup>143</sup> Og han fortsætter: ”Jeg vil ikke kalde den abstrakte Kunst virkelighedsfjern, og jeg respekterer den som Kunst, men alligevel...” Med andre ord, så mener Aksel Jørgensen ikke, at den abstrakte kunst er bygget på det rette grundlag, som i hans øjne er en ”alvorlig respekt for tingene”. Og selvom han er lidt forsigtig i sin udmelding, så

---

<sup>141</sup> Ibid., 83.

<sup>142</sup> Maleriet blev udstillet på Statens Museum for Kunst i 1938 på udstillingen *Matisse, Picasso, Braque, Laurens*. Også på dette tidspunkt foranledigede billedet debat om motivets forhold til virkeligheden. Blandt andet skrev Harald Rue i 1938, at æstetikken tog overhånd, og at krigen ikke var skildret med tilstrækkelig gru med det resultat, at billedet førte ud af krigens virkelighed i stedet for ind i den. Thing, *Kommunismens kultur* 2., 702.

<sup>143</sup> ERIC., «Hvorledes ytrer Samfundets Problemer sig i Kunsten i Dag», *Land og Folk*, 22. Juni 1947.

antydes det dog, at han finder den abstrakte kunst virkelighedsfjern og uden dybde. I Jørgensens øjne er det vigtigt, at kunstnerne tager ”mere Del i Dagen og Vejen”, som han kalder det, ved at benytte sig af symboler og ting, som almindelige mennesker kender fra deres hverdag, og som er alment forståelige. Dette er nødvendigt, for at kunsten kan tage del i udformningen af den socialistiske ide og i kampen for et socialistisk samfund. Jørgensen mener, at den abstrakte kunst alene er revolutionær på det formelle plan og dermed er ufarlig for modstanderne af sociale forandringer. Desuden er det hans opfattelse, at kunstnerne må være færdige med det abstrakte projekt og i stedet være klar til at vende tilbage til tingene selv for at ”vise os dem fra nye Sider, saa Kunsten igen kan faa Tilknytning til den almene Befolkning.”<sup>144</sup> I 1947 kan Jørgensen således ikke forestille sig, at der er mere kød på abstraktionen.

”Tingene” var for Jørgensen synonym med motiver i bred forstand og dækkede altså også mennesker.<sup>145</sup> Man kan sige, at Jørgensens ”ting” langt hen af vejen svarer til Ortega y Gassets forståelse af ordet menneske, der også implicerer resten af den synlige virkelighed, mens den afgørende forskel mellem de to er deres tilgang til, hvorvidt virkeligheden er velkommen i kunsten eller ej. Som Jørgensen brugte ”tingene”, impliceredes det, at han var oprigtigt optaget af hverdagen og af de umiddelbare omgivelser, samt at hans gengivelser afspejlede, at han for alvor ’så’ og respekterede tingene, motiverne, omgivelserne eller menneskene. Som Harald Rue siger, så er det afgørende hos Aksel Jørgensen ikke en ny form eller en ny udtryksmåde, ”men det nye syn på tingene.” Hermed mener Rue, at Aksel Jørgensen opfatter de mennesker, han skildrer, ”præcist” og ud fra en ligeværdig position.<sup>146</sup> Jørgensens brug af ordet ”tingene” havde en afsmittende effekt på 1950ernes kunstdebat, og ordet var således ladet med hans krav om alvor og ansvarsfølelse over for motivet.

10 år efter interviewet i *Land og Folk*, holder Aksel Jørgensen et foredrag om sit liv og sin kunst i Arbejdernes Kunstforening. Her ser han tilbage på sin kunstneriske udvikling, hvor hans tilgang efter eget udsagn altid har været baseret på betragtningen. I foredraget kommer han også ind på

---

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Rue citerer eksempelvis Jørgensen for at sige: ”I vor tid tales der meget om kunstnerens særlige opfattelse af sin model, af tingen, som man siger.” Harald Rue, *Dansk kunst omkring to verdenskrige* (København: Fischer, 1948), 77.

<sup>146</sup> Harald Rue, *Aksel Jørgensen* (København: Mondes Forlag, 1932), upagineret. Der er ikke angivet forfatter til hæftets indledende tekst, men Morten Thing anfører, at det var Harald Rue, der redigerede og skrev indledningen. Thing, *Kommunismens kultur 2.*, 694.

sin opfattelse af begrebet realisme og på, hvad der interesserer ham ved et motiv. Beretningen er et tilbageblik, men han understreger, at hans forhold til kunsten stadig er det samme.<sup>147</sup> Han siger:

Alt er bare til, er et tilstrækkeligt motiv til en tegning eller et maleri, at skelne mellem noget, der var mere malerisk end noget andet, var og er jeg en hader af. Naturalisme og realisme var at bekende sig til alt levende under alle forhold i alle dele, og navnlig en umådeholden sympati for mennesket i dets fulde nedværdigelse, i dets fulde ruin, således som de sociale forhold dengang var. Derfor blev mit maleri ikke kunsten for kunstens egen skyld, der var intet forsonende i skildringen, det var først og sidst sandheden, det kom an på. Sandheden for sandhedens egen skyld.<sup>148</sup>

I en radiodiskussion fra 1940 diskuterer Aksel Jørgensen realismen i flere detaljer. Her opstiller han en distinktion mellem naturalisten og realisten, der er med til at anskueliggøre, hvad han mener, når han taler om realisme. Hvor naturalisten tror på det, han ser, og ønsker at gengive det så nøjagtigt som muligt, så søger realisten, ifølge Jørgensen, at finde frem til realiteten bag ved det sete. For realisten er naturen en illusion, som skal forstås og fortolkes som form og rytme. Jørgensen forklarer videre: ”Derved bliver realisten efter min mening til den objektive iagttager. Realisten er den objektive, fordi han søger karakteren, for han søger ikke for at tilfredsstille noget, men for sandhedens skyld.”<sup>149</sup> Når Jørgensen taler om objektivitet og sandhed, gælder det således både værkets indhold og værkets form. Dels handler det om ikke at pynte på virkeligheden, men derimod at skildre motivet uden et ”forsonende” mellemlid, dels handler det om at identificere det setes struktur eller det, som Jørgensen også kalder for billedets abstrakte struktur, hvilket jeg vender tilbage til nedenfor. Som Jørgensen omtaler den ideelle fremstilling af et realistisk værk, er der tale om en form for ærlighedsproces, som det i dag kan være svært at tro, at han har ment i fulde alvor. Men med samtidens kunstdiskussioner taget i betragtning kan Jørgensens insisteren på det objektive ses som en form for oprør mod modernismens opgør med den genkendelige virkelighed.

Som det fremgår ovenfor, er Jørgensens ide om realisme først og fremmest nært forbundet med ”mennesket i dets fulde nedværdigelse”. Dette er en motiv-type, som han især beskæftigede sig

---

<sup>147</sup> Foredraget blev afholdt i forbindelse med en Aksel Jørgensen-aften, som Arbejdernes Kunstforening havde arrangeret i et halvt år før hans død (juni 1957). Aksel Jørgensen og Erik Clemmesen, *Den sort-hvide kunst*. (København: Rasmus Fischer, 1966), 16.

<sup>148</sup> Ibid., 18.

<sup>149</sup> Jeg har citeret fra: Troels Andersen, *Aksel Jørgensen: liv og kunst*, 1. udg. (Valby: Borgen, 2002), 152. En udskrift af radiodiskussionen mellem Aksel Jørgensen, Sigurd Schultz og Preben Wilmann findes på Det Kongelige Bibliotek med nummeret ”Util.597, III, 1”.

med i årene omkring 1910, hvor han hentede de fleste af sine motiver i miljøet blandt de dårligst stillede i København, blandt andet fra værtshus- og prostitutionsmiljøet. Flere af Aksel Jørgensens elever tager denne forståelse af realisme til sig, og i efterkrigstiden bliver skildringen af ”mennesket i dets fulde nedværdigelse” således et udbredt motiv hos disse elever, nu blot præget af koldkrigstidens problemer. De samme elever efterlever i denne forbindelse typisk også hans ide om, at realismen i høj grad er defineret ved sandheden i motivet frem for forsoningen. At sandheden var vigtigere end et traditionelt skønt motiv, var en udbredt holdning blandt 1950ernes figurative, grafiske kunstnere.

I samme grad som Jørgensen interesserede sig for sandheden i motivet, interesserede han sig for værkets komposition, linjer og rytme, og han opfattede det som kunstnerens opgave at identificere og gengive virkelighedens abstrakte struktur. Det handlede først og fremmest om at se godt og grundigt på tingene for derved at kunne gengive motivets geometri og linjer korrekt. Ifølge forfatterne Helge Bertram, Kurt Tengberg og Ole Wivel, som sammen skrev bogen *Maleren Aksel Jørgensen* udgivet i 1946, var Jørgensen af den opfattelse, at der fandtes visse universelle love, som det var afgørende at kunsten fulgte. Kunsthistoriker Eva de la Fuente Pedersen peger i en artikel om Jørgensens atelierbilleder på, at maleren igennem arbejdet med disse værker mente at have fundet frem til et system af eviggyldige love, som bragte orden og klarhed i hans billedverden, og som han derudover opfattede som et sindbillede på en ideel og eviggyldig verden.<sup>150</sup> Ifølge Pedersen er den vigtigste regel for Jørgensen det gyldne snit.<sup>151</sup> Bag Jørgensens arbejde med billedets komposition lå desuden en tro på, at billedets særlige orden og harmoni kunne befordre udviklingen af en socialistisk livsanskuelse, hvormed han ikke mener kommunistisk, men snarere socialdemokratisk. I det følgende citat skriver han både om det, han mener er en forkert brug af betegnelsen ”social kunst”, og om sin opfattelse af, at samfundsforholdene er noget, der kan overføres til et billede:

Kald det ikke social kunst. Alle classeskildringer kan kaldes social kunst, for der findes forskellige sociale lag i et samfund. Nej, lad os kalde det socialistisk kunst og tale om denne kunsts forbindelse med den socialistiske stat, staten som kun kan være én ting, udformet af en befolkning, som selv har

---

<sup>150</sup> Eva de la Fuente Pedersen, «Aksel Jørgensens atelierbilleder», *Cras* XLIX (1987): 26.

<sup>151</sup> At dette skulle have været tilfældet, afvises dog af den tidligere Aksel Jørgensen-elev, Jørgen Gammelgaard, der i et brev til Troels Andersen erindrer, at Jørgensen tog klart afstand fra brugen af det gyldne snit. Jørgen Gammelgaard var elev af Aksel Jørgensen i 1948-49, og brevet til Troels Andersen er dateret den 15. januar 2002: Andersen, *Aksel Jørgensen*, 258, note 34.

udformet denne idé og selv har skabt sit samfund i overensstemmelse med den, i stedet for at vi, som nu, er et folk, som er formet af forholdene. Det er alt sammen noget, der kan lægges i et billede, og det ligger i mine egne billeder fra de sidste ti år. Studiet af et billedes konstruktive opbygning kan blive en anskuelighedsundervisning i en tilsvarende samfundsopbygning. Ved at lære at vurdere det socialistiske maleris klare og konstruktive opbygning, vil befolkningen kunne lære at se en klar og konstruktiv opbygning af et socialistisk samfund.<sup>152</sup>

Jørgensens ide om, at kunsten skal have en relevans for samfundet, gælder således både for hans motivindhold og for hans formelle opbygning af værkerne. Det er dog væsentligt at understrege, at Jørgensen aldrig slipper princippet om, at kunsten bygger på et direkte studie af virkeligheden i kombination med et forsøg på samtidig at skildre genstandens natur. Denne tilgang giver ifølge Bertram og de øvrige skribenter billedet henholdsvis dets realitetsindhold og dets idémæssige side.<sup>153</sup>

I 1952 skrev Jørgensen i et brev til sin datter, at hans mål var at ”udforme en formalisme så stram og ufølsom, at den må udfordre sin modsætning det romantiske.”<sup>154</sup> Ifølge ham selv havde han dog ikke tiden til at udvikle denne formalisme, men håbede, at de efterfølgende generationer ville arbejde videre efter de metoder, som han havde angivet.<sup>155</sup>

Hos Aksel Jørgensen kombineres således en oprigtig og ”alvorlig” interesse for mennesket, tingene og hverdagen med et ønske om et billede opbygget med en klar, abstrakt struktur. Sagt anderledes kombinerer han et ønske om rå og uforsonlig sandhed med et ønske om en stram og ”ufølsom formalisme”; livets rå virkelighed med en nærmest videnskabelig stringens. Jørgensen ser ingen konflikt mellem de to interesser. Han opnåede ikke selv et udtryk, der forenede disse to grundsten i hans kunstteori. I sit tidlige værk var Jørgensens fokus som nævnt på motiver af samfundets dårligt stillede, mens billedets komposition endnu ikke havde opnået det stramt formelle udtryk, som han senere efterstræbte. I hans senere værker er motiverne af samfundets udsatte erstattet af motiver fra hans hverdag på akademiet og af portrætter af medlemmer af samfundets øvre samfundslag. Disse senere værker er både med hensyn til linjer og farver langt strammere komponeret end de tidlige, til gengæld er ”mennesket i dets fulde nedværdigelse” ude

---

<sup>152</sup> Helge Bertram, Kurt Tengberg, og Ole Wivel, *Maleren Aksel Jørgensen*. (København: Wivels Forlag, 1946), 31.

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> Andersen, *Aksel Jørgensen*, 211.

<sup>155</sup> Ibid.

af billedet. Visionen blev altså aldrig virkeliggjort i hans egne værker. Til gengæld kan man se den udfoldet i værker af både Dan Sterup-Hansen og Palle Nielsen.

Hvor Jørgensen i 1947 anså abstraktionen for at være et afsluttet projekt, blandt andet på baggrund af hvad han betegner som en manglende bund i virkeligheden, så anså han det altså på samme tid som en nødvendighed, at et værk havde en abstrakt dimension og en stram formalistisk side, men vel at mærke en abstrakt dimension, der havde sit udgangspunkt i det set. Som Aksel Jørgensen-eleven Jane Muus har fortalt til kunsthistorikeren Troels Andersen, så lærte Aksel Jørgensen hende at forstå, at ”det ikke drejede sig om at skabe en illusion, men om at opbygge et billede.”<sup>156</sup> Derved gik det op for hende, hvad det abstrakte betød. Som Muus’ lille anekdote peger på, betyder den abstrakte tilgang til billedets komposition for Jørgensen ikke, at billedets motiv er behandlet abstrakt. Der er udelukkende tale om at finde og udtrykke motivets linjer og struktur. Både hvad angår kravet om et indhold, som er genkendeligt for almindelige mennesker, for folket, og hvad angår indstillingen til, at den abstrakte kunst ikke bidrager til det socialistiske projekt, er Jørgensens tanker i øvrigt i vid udstrækning i overensstemmelse med Bomholts ideer om kunsten.

### **Efterkrigstidens debat om realismen og den socialistiske realisme<sup>157</sup>**

I 1957 skriver *Social-Demokratens* kunstanmelder Johan Møller Nielsen i *Kunsten i dag* om problemerne ved realismen. I hans øjne er realismen den ene af to ”sjælefrie” retninger, som han kalder det, der er opstået som modbevægelser til ekspressionismens forskellige udgaver af et sjæleligt udtryk, som han er godt og grundigt træt af. Møller Nielsen forklarer sjælemaleriet som et sted, hvor kunstneren slipper af med sine indre tilbøjeligheder. Om realismen som den ene af de to sjælefrie retninger skriver han:

---

<sup>156</sup> Ibid., 176.

<sup>157</sup> Primærkilderne, der anvendes i dette afsnit, er hovedsageligt fundet enten via henvisninger i Morten Things *Kommunismens kultur* eller via Inge Dybbros speciale *Mennesket i centrum*. Hos Thing er der især tale om henvisningerne i kapitel 7.1, ”Kommunismen og billederne”, og hos Dybbro er der især tale om kapitlet ”Den socialistiske realisme”. Artikler, bøger og andre skrifter har jeg derefter fundet frem til via KBs mikrofilmsarkiv over danske aviser og via biblioteker. I denne proces er der kommet en del yderligere artikler og skrifter til, som ikke har været anvendt hos de to nævnte forfattere. Thing, *Kommunismens kultur* 2.; Dybbro, »Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960».

Den ene fortsætter, hvor ekspressionismen holder op, den anden griber tilbage til realismen, til den gamle virkelighedsbeskrivelse. Desværre snubler denne retning i starten, fordi den lader sig bruge som politisk propagandaredskab. Den såkaldte 'socialistiske realisme' bliver et kommunistisk agitationsmiddel. Man siger fra denne side, at kunsten skal være konstruktiv, idet den skal dirigere masserne frem mod en ny social virkelighed – derfor kaldes den 'realisme'.

Alt dette behøvede ikke at ødelægge denne nye retning som kunst betragtet. Kunsten har tit og ofte været brugt som propaganda og har været 'konstruktiv overfor masserne' idet den har dirigeret dem i en eller andet [*sic*] ønsket retning religiøst eller samfundsmæssigt. Det har været ypperlig kunst alligevel. Men det der skete var, at de kommunistiske 'socialrealister' forkastede selve de kunstneriske love og midler. Man bedømte dem som 'kapitalistisk æstetik – et nydelsesmiddel for overklassen'. Man ønskede at gengive tingene blindt, ukritisk, fotografisk naivt. Resultatet blev en u-kunst som for lange tider kompromitterede et sobert virkelighedsmaleri.<sup>158</sup>

Den partistyrerede socialistiske realisme udviklede sig altså ifølge Johan Møller Nielsen til en "u-kunst", en kunst der ikke fulgte almindelige kunstneriske love og som var hverken en æstetisk nydelse eller på anden måde visuelt interessant. Det blev i hans optik til ren propaganda, og denne form for realisme blev i lang tid i vid udstrækning bestemmende for de øvrige realismers omdømme op igennem 1950'erne, men også i tiden derefter. Eftersom Møller Nielsen skriver sin bog i 1957, på et tidspunkt hvor den socialistiske realisme er et mere eller mindre overstået kapitel i dansk kunst, kan man godt tage hans synsvinkel som en form for status på de foregående års danske debat om den socialistiske realisme.

I det følgende vil jeg diskutere væsentlige indlæg i den danske efterkrigstidsdebat om realisme og især om den socialistiske realisme fra tiden før 1957. Debatten udspillede sig fortrinsvist i det kommunistiske partis avis *Land og Folk*, i tidsskriftet *Dialog*, i dagbladet *Information* samt i enkelte udstillingskataloger og bogudgivelser. Eftersom *Dialog* udgjorde et særligt samlingssted for en bred skare af venstreorienterede intellektuelle og kunstnere i perioden fra 1950 og i årene frem, heriblandt menneskeskildrerne, vil jeg kort introducere tidsskriftet, inden jeg går videre til realismedebatten.

---

<sup>158</sup> Johan Møller Nielsen, *Kunsten i dag* (København: Fremad, 1957), 49–50. Møller Nielsen skriver om de "kommunistiske 'socialrealister'", men jeg antager, at det, han refererer til, er dem, der dyrker den kommunistiske socialistiske realisme. Forvekslingen af de to betegnelser er i øvrigt udbredt i 1950'erne.



I det venstreorienterede tidsskrift *Dialog* (1950-1961) mødtes kulturradikale såvel som kommunistiske intellektuelle i en fælles kamp for en mere menneskevenlig verden.<sup>159</sup> Litteraturhistoriker Carl Erik Bay forklarer, at behovet for et talerør, hvor ”den anti-fascistiske frontdannelse fra 30’erne og 40’erne, som bestod af kommunister, kulturradikale og andre progressive demokrater” kunne komme til orde, var særligt påtrængende på grund af den omfattende amerikanisering, der fandt sted i årene efter 1945.<sup>160</sup> Tidsskriftet erklærede sig fri af partipolitiske tilhørsforhold og mente, at det var bedre at stå sammen om det, man kunne blive enige om frem for at hæfte sig ved uenighederne.<sup>161</sup> Strategien lå i navnet, og som Carl Erik Bay peger på, var den et forsøg på ”at nedbryde den militante konfrontationsholdning der forpestede Den Kolde Krigs ideologiske klima”.<sup>162</sup> *Dialog* blev i øvrigt stiftet som en modpol til det litterære tidsskrift *Heretica*, der vendte sig bort fra rationalismen og var imod en politisering af kunsten, og som desuden ofte var domineret af metafysiske og religiøst-kristelige aspekter.<sup>163</sup> Ifølge arkitekten Arne Gaardmand, der var et centralt medlem af *Dialog*-redaktionen fra 1952, følte de stærkt ”datidens kold-krigs-hetz mod alle socialistiske holdninger” imod sig, og han uddyber: ”Den politiske front imod os var så massiv, at vi sjældent kunne få blot en diskussion i gang med folk fra midter- og højrepartierne.”<sup>164</sup> Sammen med det, som de oplevede som en trussel mod den humanistiske tradition og på baggrund af den generelle ”forarmelse af samfundet”, virkede modstanden mod deres foretagende for *Dialog*-folkene som en understregning af behovet for, at de satte ind i kampen for fundamentale behov som ”behov for fred, fordragelighed, frisind og bedre materielle og åndelige kår.”<sup>165</sup> Tidsskriftet fungerede som et tværfagligt forum, hvor 1950ernes videnskabelige, filosofiske, æstetiske og pædagogiske spørgsmål blev formidlet og diskuteret. Man kunne desuden orientere sig i forholdene i de socialistiske land og i bevægelserne i den tredje verden. I et tilbageblik husker Arne Gaardmand, at:

Vi vendte os imod dem, der prædikede menneskenes usselhed og pessimisme, deres angst og ensomhed, og som derved gjorde samfundet modent til sociale nedskæringer, militarisering og

---

<sup>159</sup> Tidsskriftet udkom ikke i 1951, men startede op igen i 1952 med et nyt layout og en redaktion, der spændte bredere, hvad angik livssyn. Fra 1951 og frem var arkitekten Arne Gaardmand en central figur i tidsskriftets redaktion.

<sup>160</sup> Carl Erik Bay, *Dialog: en antologi*, Gyldendals Uglebøger (København: Gyldendal, 1978), 7.

<sup>161</sup> Denne hensigtserklæring blev fremsat af den nye redaktion, der tog over i 1952 efter pausen i 1951. *Dialog*, nr. 1, 1952, forordet.

<sup>162</sup> Bay, *Dialog*, 9.

<sup>163</sup> Hans Jørn Nielsen, *Kætteri og dialoger: kulturkritik og litteratursyn i tidsskrifterne Heretica, Athenæum og Dialog* (Aalborg: Distribution, Aalborg universitetsforlag, 1986), 197.

<sup>164</sup> Bay, *Dialog*, 222.

<sup>165</sup> *Dialog*, forordet.

meningskontrol. Over for dette ønskede vi at stille en idédebat og en kunst, som var båret af fornuft og livsvilje, og som gjorde det muligt at videreføre den rationalistisk-humanistiske tradition, hvis mål for os var det socialistiske samfund.<sup>166</sup>

Fra 1952 indeholdt hvert nummer både originale grafiske værker og reproduktioner af samtidige danske eller udenlandske kunstnere. Der var fortrinsvis tale om kunstnere, der arbejdede i et realistisk udtryk, og mange af værkerne kredsede om mennesket. Dermed levede kunsten op til tidsskriftets målsætning om at ”klarlægge virkeligheden og udforske dens lovmæssigheder”.<sup>167</sup> Formålet var i sidste ende at fremme menneskenes vel og fremgang igennem indsigt og erkendelse. Dan Sterup-Hansen var bladets billedredaktør i 1952 og leverede samtidig værker til tidsskriftet. Derudover bidrog blandt andre Erling Frederiksen, Henry Heerup, Palle Nielsen, Jane Muus, Helle Thorborg, Gunnar Hossy, Frede Christoffersen, Rasmus Nellesmann, Per Ulrich, Alfred Jensen, Preben Wölch Madsen og Regnar Jensen løbende med grafik til tidsskriftet, der således udgjorde et mødested mellem politik og kunst generelt og altså også for især fire af menneskeskildrerne, der alle var flittige bidragsydere.

Et af de tidligste indlæg i efterkrigstidens debat om den socialistiske realisme var en kronik af den russiske kunstner Alesandr Gerasimov (1881-1963), der i 1930'erne var Stalins foretrukne portrætmaler og i tiden 1947-1953 var præsident for kunstakademiet i Moskva, hvor han fastholdt den socialistiske realisme som doktrin i sovjetisk kunst.<sup>168</sup> Kronikken ”Om kunstens opgaver” blev bragt i *Land og Folk* i september 1946.<sup>169</sup> Her ridsede han Sovjets officielle holdning til litteraturen og billedkunsten op. Han skriver blandt andet:

De værker, som giver Udtryk for en socialistisk Realisme, udmærker sig ved en glad Livsfylde som er speciel for Ruslands befriede Folk, ved en dyb Indlevelse i Historiens Væsen og ved en alsidig Interesse for Virkeligheden som et Udtryk for en Trang til at erkende den saa fuldstændigt som muligt. De sovjetiske Kunstnere er interesseret i den demokratiske Verdens Sammenstød med reaktionære Kræfter, i det nye Menneskes Helteskikkelse og i meget andet, helt ind til Menneskets mest intime Følelser.

---

<sup>166</sup> Bay, *Dialog*, 223.

<sup>167</sup> Redaktionen, «Vor mening», *Dialog* nr. 1, 6. årgang (Februar 1956): 1.

<sup>168</sup> Opslag om Aleksandr Gerasimov på: [www.denstoredanske.dk](http://www.denstoredanske.dk), Den Store Danske Encyklopædi, [http://www.denstoredanske.dk/Kunst\\_og\\_kultur/Billedkunst/Sovjetisk,\\_russisk\\_og\\_ukrainsk\\_kunst/Aleksandr\\_Gerasimov](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Sovjetisk,_russisk_og_ukrainsk_kunst/Aleksandr_Gerasimov).

<sup>169</sup> Aleksandr Gerasimov, «Om kunstens opgaver», *Land og Folk*, 19. September 1946.

Det skal her indskydes, at den demokratiske verden i denne forbindelse er lig med Sovjet, og at denne brug af ordet var almindelig i Sovjetunionenens officielle retorik.

Samtidig med at han taler varmt for den socialistiske realismes fortræffeligheder, tager Gerasimov skarpt afstand fra et abstrakt udtryk, som han kalder for skadeligt for selve malerkunstens natur. Han har samtidig kun foragt tilovers for den kunst, der påstår, at den ”er i stand til at bestaa selvstændigt, paa samme Maade som Musikken, der ikke noget Sted i Naturen har et selvstændigt Forbillede” og kan ikke komme i tanker om et eneste værk frembragt ud fra denne tankegang, der når op på siden af ”Fortidens kendte realistiske Værker”. I samme ånd afskriver han modernistiske pionerer som Cezanne, Matisse og Van Gogh. I hans øjne skal kunsten ”give Udtryk for et dybt Ideindhold og [...] klæde det i en anskuelig, udtryksfuld Form.” Han afslutter artiklen med at erklære, at des mere kunsten er knyttet til livet, og jo mere sandfærdig og realistisk den er, des bedre kan den ”opfylde sin ophøjede Opgave at tjene Folket”.

Eftersom både den tidlige Bomholt og Gerasimov bygger på Sovjetunionens officielle kulturpolitiske linje, som den blev anlagt i 1934 af Marxim Gorkij og Andrej Zdanov, er der ikke så overraskende mange lighedspunkter mellem Bomholts udlægning af realismen i 1930'erne og Gerasimovs udlægning af den socialistiske realisme i 1946. Som nævnt tog Bomholt afstand fra den partidirigerede socialistiske realisme i slutningen af 1930'erne, men der vedblev at være reminiscenser fra den i hans forståelse af realismens opgave.

Kronikken satte gang i en debat, der udspillede sig i *Land og Folk*. Erik Thommesen og Dan Sterup-Hansen svarede allerede Gerasimov i *Land og Folk* den 25. september 1946 med kronikken ”Ung vesteuropæisk Kunst set med sovjetrussiske Øjne”. I sin del af kronikken koncentrerer Thommesen sig om Gerasimovs påstand om, at den nyere tids kunstnere har mistet forbindelsen til folket, fordi de hovedsageligt har arbejdet med formelle problemer. Thommesens indvending går primært på, at det er en forkert præmis at tænke kunsten som opdelt i form og indhold. Man kan ikke ”i sand kunst tale om nogen divergens mellem form og indhold – de maa være identiske.”<sup>170</sup> Dette er ifølge Thommesen en fejlslutning, der begås af ”utallige kunstkritikere og kunsthistorikere”, og som han også kritiserer i sin tale på Danmarks

---

<sup>170</sup> Erik Thommesen og Dan Sterup Hansen, «Ung vesteuropæisk Kunst set med sovjetrussiske Øjne», *Land og Folk*, 25. September 1946.

kommunistiske partis kulturkonference i oktober 1948.<sup>171</sup> I den sande kunst tager kunstneren udgangspunkt i indholdet og finder derudfra værkets form. Interessant for denne afhandlings emne ser Thommesen den unge eksperimenterende kunst som ”en kamp i humanistisk retning” og fortsætter med en understregning af, at ”det menneskelige indhold intet har med det evt. fremstillingsmæssige at gøre”.<sup>172</sup> Et stilleben, et landskabsmaleri og et abstrakt maleri kan ifølge Thommesen udtrykke ”et overordentligt intensivt menneskeligt indhold”, til trods for at der ikke figurerer menneskelige væsner i billederne.<sup>173</sup> Denne argumentationsrække leder Thommesen frem mod hans lidt provokerende pointe om, at den moderne kunst i virkeligheden er fuldstændig i overensstemmelse med Gerasimovs eget ideal, nemlig ”at en ny form har sit lovmæssige udspring i et nyt indhold og maa vokse ud af dette indhold.”<sup>174</sup> Som Thommesen afviser Sterup Hansen Gerasimovs påstand om, at vægtige, moderne kunstnere som Cezanne, Matisse og van Gogh har betydet, ”at kunstens dybe humanistiske indhold er gaaet tabt”, og han peger på, at en kunstner som Cezanne ”arbejdede paa at skabe en form, der kunde bære et indhold af realistisk og sandfærdig virkelighedsskildring over for vore sanser”. Cezanne var derved langt tættere på den idealkunst fra det antikke Grækenland, som Gerasimov selv fremhæver, end ”enhver nok saa næveknyttende og panderynkende arbejderskildring i sovjetskulpturen af i dag.”<sup>175</sup> Ingen af de to støtter således Gerasimovs kunstsyn.

Det gjorde malerne Ejler Bille og Egon Mathiesen, der ligeledes svarede Gerasimov i en kronik i *Land og Folk*, heller ikke.<sup>176</sup> Deres synspunkter bliver gengivet i kronikken ”Svar til Professor Gerasimov” sammen med udsagn fra Otto Gelsted og Erik Hjortkjær, hvoraf jeg desværre mangler Otto Gelsteds og Erik Horskjærs.<sup>177</sup> Ifølge historikeren Morten Thing var Erik Hjortkjær den eneste, der støttede Gerasimovs synspunkter.<sup>178</sup> De øvrige tre angreb Gerasimov ud fra forskellige vinkler. Gelsted mente, at Gerasimovs afvisning af den moderne kunst til forveksling lignede den, som man normalt så fra reaktionært hold, fordi Gerasimovs argumenter lignede dem, som ”den traditionelle kunst rykkede i marken med”, når den ville spærre vejen for den nye

---

<sup>171</sup> Erik Thommesen, »Formalisme og realisme i kunsten«, i *Kommunisterne og kulturen* (København: Forlaget Tiden, 1949), 87.

<sup>172</sup> Thommesen og Sterup Hansen, »Ung vesteuropæisk Kunst set med sovjetrussiske Øjne«.

<sup>173</sup> Ibid.

<sup>174</sup> Ibid.

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> Unavngiven, »Svar til Professor Gerasimov«, *Land og Folk*, 5. November 1946.

<sup>177</sup> Dette skyldes at side to af kronikken mangler i Det Kgl. Biblioteks mikrofilm, og jeg har derfor kun kronikkens første del.

<sup>178</sup> Se: Thing, *Kommunismens kultur* 2., 709.

kunst, som den ikke forstod.<sup>179</sup> Bille koncentrerer sin kritik om en afvisning af Gerasimovs ide om, at kunsten bør lade sig inspirere af renæssancens kunst. Trods stor beundring for renæssancens mestre er det ifølge ham ikke muligt for den moderne kunstner at realisere sit ”kunstneriske idéindhold i renaissancens udtryksform”. Bille påpeger samtidig, at hvor man i renæssancen bedømte værker ud fra en forestilling om harmoni, så indfører den moderne kunst et nyt æstetisk kriterium, som er ”dissonans”. Egon Mathiesen opfatter som Gelsted også Gerasimovs angreb på den moderne kunst som reaktionært. Men, siger han, angrebet på ”den revolutionære” kunst, der her skal forstås som den modernistiske kunst, den kunst, der udvikler et nyt formsprog, er nyttesløs, for ”mennesket er, trods alt, en uovervindelig skabning, der stadig søger at trænge ind i sig selv og finde vej frem.” Så trods beskyldninger om ”formalisme” og ”umenneskelighed” giver ”den revolutionære kunst” ikke op. Som Bille kobler Mathiesen altså den moderne kunsts udvikling med en iboende kraft i mennesket, der bringer det fremad.

Med denne kronik lukkede *Land og Folk* for den debat, der efterfulgte Gerasimovs kronik. I manchetten undskylder redaktionen, at de på grund af pladsforholdene ikke har været i stand til at bringe alle de indkomne debatindlæg. Som Morten Thing konstaterer, så var reaktionen hos partiets kunstnere nok en overraskelse for redaktionen.<sup>180</sup>

Debatten blussede op igen i sommeren 1947, hvor *Land og Folk* åbnede udstillingen *Dansk Kunst i Dag* på Charlottenborg, blandt andet med den allerede omtalte samtale mellem Erik Thommesen og Aksel Jørgensen, hvor de diskuterer, om kunsten tager stilling til virkelighedens grufulde begivenheder.<sup>181</sup> Når avisen arrangerede en omfattende kunstudstilling, der viste hele 282 numre af godt 100 kunstnere, hang det sammen med, at man anså det for bladets opgave, at ”give Læserne et Indblik i Kulturens og Kunstens Verden”, som der stod i en leder i avisen i forbindelse med udstillingen.<sup>182</sup> Denne holdning gav sig samtidig udslag i, at kulturstoffet havde høj prioritet i avisen, der blandt andet lagde vægt på at gengive samtidig grafik. Avisens dobbelttopslag med gengivelse af Dan Sterup-Hansens litografiske serie *Mennesker*, som jeg omtaler i kapitel 6, er et eksempel på denne satsning.<sup>183</sup> Af udstillingskatalogets korte introduktion skrevet af Otto Gelsted fremgår det, at tanken med udstillingen har været ”at vise

---

<sup>179</sup> Gelsteds synspunkt er gengivet på baggrund af Morten Things udlægning: Ibid.

<sup>180</sup> Ibid., 707.

<sup>181</sup> Otto Gelsted, *Dansk kunst i dag* (udstillingskatalog, Charlottenborg: Land og Folk, 1947).

<sup>182</sup> Thing, *Kommunismens kultur* 2., 710; Gelsted, *Dansk kunst i dag*.

<sup>183</sup> *Land og Folk*, den 13. april 1952.

Dansk Kunsts stilling i dag, repræsenteret ved de mest karakteristiske kunstnere, med arbejder udført indenfor de sidste fem år". Det mest karakteristiske ved kunsten var åbenbart maleri og skulptur, for der blev ikke vist andet. Som Otto Gelsted konstaterer, så blev der ikke vist hverken grafik eller keramik, og han giver ikke nogen forklaring på, hvorfor disse medier er fravalgt. I forordet ridser Otto Gelsted også hovedtendenserne inden for den danske kunst op. Han identificerer tre hovedstrømninger. Der er "de abstrakte", som er dem, hvis primære udtryksmiddel er farven og linjen. Der er dyrkerne af "et musikalsk fantasimaleri", der gør brug af drømmeagtige syn, maske- og marionetagtige figurer. Og sluttelig nævner han en gruppe kunstnere, som han kalder for "ny-realisterne". Ny-realisterne opstår ifølge Gelsted som et modtræk til "den megen teoretisering", og deres program var simpelthen "at gå ud i marken, bruge sanserne og male hvad de saa og oplevede. Disse nyrealister har holdt en tradition vedlige, der over fynboerne går langt tilbage i vor malerkunst." Denne gruppe kunstnere har således en noget anderledes tilgang til motivet end de "repræsentative" kunstnere, som Erik Fischer taler om i *Moderne dansk Grafik 1940-1956*, heriblandt også repræsentanter for menneskeskildrerne. Forskellen er væsentlig, fordi det er bemærkninger som Gelsteds, der har været med til at placere menneskeskildrerne som en del af traditionen frem for at se udtrykket som samtidigt.

Gelsted giver desværre ikke eksempler på udøvere af nogle af de nævnte strømninger, til gengæld konstaterer han nok så interessant, at den "socialistiske malerkunst" på dette tidspunkt ikke har nogle danske udøvere. I Danmark finder man i juni 1947 således ikke en pendant til Norges Arne Ekeland (1908-1994), hvis skildringer ifølge Gelsted er blevet beskrevet som "en revolutionsfanfare over en klasse som sejrbevidst og ubetingelig skrider frem imod sit mål."<sup>184</sup> Hvis ikke han har kendt til Ekeland tidligere, så kan Gelsted have fået kendskab til den norske maler på en separatudstilling, der blev afholdt i *Kunstforeningen* 1946.<sup>185</sup> Her blev vist 33 malerier fra perioden 1936-1945. I september 1947 udstilledes desuden Arne Ekelands monumentale maleri og hovedværk, *De siste skudd*, fra 1940 på udstillingen *Den officielle norske kunstudstilling i København 1947*. (Figur 2)

Eksempler på den socialistiske realisme udført af danske kunstnere efter 2. Verdenskrig blev først for alvor præsenteret i Danmark, da Victor Brockdorff sent i 1950 kastede sin "brændende

---

<sup>184</sup> Otto Gelsteds forord er upagineret, men alle citater fra dette afsnit er fra denne tekst, der har samme titel som udstillingen, i: Gelsted, *Dansk kunst i dag*.

<sup>185</sup> Arne Ekeland, *Kunstforeningen*, 9 Feb - 3 Marts 1946.

fakkel” i form af trilogien *Socialisme, Fred og Arbejde* (1950) på den danske kunsts scene (jeg skriver udførligt om trilogien og modtagelsen senere i dette kapitel).<sup>186</sup> Brockdorff havde udviklet sit nye udtryk i Frankrig, og det var hovedsageligt herfra og ikke fra Sovjetunionen, at den danske socialistiske realisme udsprang, selvom det ideologiske grundlag stadig stammede derfra. Årsagen var den relativt simple, at de danske kunstnere, der prøvede kræfter med den socialistiske realisme, Victor Brockdorff, Anker Landberg, Ole Hammeleff og Folmer Bendtsen, næsten alle havde opholdt sig i Frankrig i årene efter krigen og her var blevet inspireret af de franske repræsentanter for den nye kunstrening.<sup>187</sup> I Frankrig stod både det kommunistiske parti og den socialistiske realisme langt stærkere i årene umiddelbart efter krigen end i Danmark. For dem, der ikke var der selv, blev der i efterkrigsårene også rapporteret hjem om, hvad der rørte sig i Frankrig, blandt andet skrev Ole Hammeleff en artikel i *Land og Folk* i december 1949, og *Land og Folks* korrespondent i Paris, Christian Herman Jensen, præsenterede retningen grundigt i avisen og skrev også en lang artikel om emnet i *Dialog* i 1950.<sup>188</sup>

I efteråret 1948 opstod igen debat blandt andet med Ole Hammeleffs kronik ”Om kunstnerisk frigørelse som ideal”.<sup>189</sup> I denne omgang handlede det i høj grad om kunstens forhold til publikum, men det blev også diskuteret, hvilken kunst, der var den mest revolutionære; den abstrakte med Picasso i spidsen eller den socialistiske realisme? Begge emner dukkede op i debatten igen og igen. Ole Hammeleff diskuterer ud fra den påstand, at kunsten især for maleriets vedkommende i lang tid har manglet et nyt menneskeligt mål at kæmpe for. Derfor ”er kravet for maleriets vedkommende blevet indskrænket til at omfatte en stadig udbygning af det maleriske sprog uden at man i øvrigt keder sig om hvad det skulle bruges til [...]”. Udviklingen, der har gjort op med ”de æstetiske vanekomplekser”, har samtidig skabt stor afstand mellem folk og kunst. I Sovjet har man forsøgt at mindske dette svælg, ”idet man meget rigtigt har indset at folket naturligvis ikke kan interessere sig for de rent formelle problemer der hidtil har været kunstnernes motivverden”. Man har dog i Hammeleffs optik overset, at kunsten ”er som en plante, der i højere grad kræver grobund end indgreb for at trives.” Her understreger han, at det

---

<sup>186</sup> Udtrykket bruges i artiklens manchete med henvisning til den voldsomme og ophedede debat, som Brockdorffs billeder forårsagede. Uden navn, «Hvorfor er det altid de små i samfundet, der skal snydes?», *Information*, 11. Januar 1951.

<sup>187</sup> Folmer Bendtsen var en undtagelse. Hans Pariserophold fandt sted i 1938.

<sup>188</sup> Ole Hammeleff, «Realismen i praxis og en af dens udøvere», *Land og Folk*, 3. December 1949; Christian Herman Jensen, «Frankrigs kommunistiske parti og den socialistiske realismes gennembrud i fransk litteratur og kunst», *Dialog* 1. årgang, nr. nr. 3 (1950).

<sup>189</sup> Ole Hammeleff, «Om kunstnerisk frigørelse som ideal», *Land og Folk*, 7. August 1948.

tager tid og tilpasning, når kunsten og kulturen skal vokse sammen, og dette har man glemt at tage stilling til i Sovjet.

Hammeleff refererer desuden til en kronik af Jørgen Nash, hvor denne diskuterer ”det uhyre vigtige spørgsmål om afstanden mellem kunst og folk”.<sup>190</sup> Her argumenterer Nash for, at det er ”eksperimentalkunsten med Picasso i spidsen, som er den revolutionære kommunistiske kunst”, hvilket Hammeleff ikke er enig i. Hammeleff understreger, at det hverken handler om et angreb på Picasso, som han opfatter som ”måske den største nulevende maler”, eller et forsvar af Sovjets kunstpolitik, ”der tydeligvis er lidt for hård for kunstens skrøbelige plante”. Det, han tager afstand fra, er, at den ”eksperimental-formalistiske” kunst fuldstændig har taget patent på kunsten samtidig med, at de abstrakte efter hans mening er kørt død og fra nu af kun kan gentage sig selv. Deres store problem er, at de er kommet for langt væk fra livet og den følelsesmæssige oplevelse af motivet. Ifølge Hammeleff skal kunsten ”dyrke livet, så sandt den er et levende spejl deraf”. Han understreger, at han ikke har noget imod specifikke udtryksformer, heller ikke det at male abstrakt. Problemet opstår, når man gør ”sproget, stilens princip til selve formålet i kunsten i stedet for til et af de ydmyge underordnede midler.” Han skriver afslutningsvist:

Der kan ingen tvivl være om at det eneste i længden befrugtende er at direkte bruge mennesket, dets liv og daglige omgivelser som motivverden, der er jo ingen der modsiger at dette måske også kan inspirere en ‘abstrakt’ formverden såvel som en ‘naturalistisk’.<sup>191</sup>

Hammeleffs kronik handlede således ikke så meget om den socialistiske realisme, men mere om de relaterede emner: kunsten og folket, om at bringe mennesket tilbage i kunsten og om den verserende diskussion om, hvorvidt den abstrakte kunst kunne betegnes som menneskelig.

I 1950ernes allerførste år var debatten om den socialistiske realisme på sit højeste, og man havde endnu ikke endegyldigt afskrevet udtryksformen. De fleste var som Møller Nielsen i 1957 yderst kritiske, og af de samme grunde som han, men enkelte indflydelsesrige debattører var stadig åbne over for at diskutere den socialistiske realismes potentialer. En af disse var direktør for Thorvaldsens Museum Sigurd Schultz, der skrev en længere tekst om Victor Brockdorff i

---

<sup>190</sup> Kronikken blev ifølge Hammeleff bragt i *Information* den 22. juli 1948.

<sup>191</sup> Hammeleff, «Om kunstnerisk frigørelse som ideal».



*Corner*-kataloget fra 1950.<sup>192</sup> Her pegede Schultz på Brockdorff som central for den tendens inden for efterkrigstidskunsten, der kendetegnedes ved en livsbekræftende og opbyggende vilje. Ifølge Schultz er der tale om en kunst, der i modsætning til førkrigstidens indadskuende og selvbetraktende kunst tager stilling til virkeligheden, dens problemer og modsætninger, og som derfor er vigtig for erkendelsen af tiden. Dette er alle træk, som vi også skal se fremhævet som kendetegn hos menneskeskildrerne i tidens reception af dem.

Det er i øvrigt interessant, at Sigurd Schultz i *Corner*-kataloget vælger at se den socialistiske realisme og den konkret abstrakte kunst som udtryk for ”samme Generations Livsbekræftelse og opbyggende Vilje” frem for at påpege forskellene og se dem som modparter i en stil-krig, hvilket ellers var normen på dette tidspunkt.<sup>193</sup> I modsætning hertil omtalte han i en anmeldelse af *Venedig Biennalen* tidligere samme år de to udtryk som ”poler” og ”modsætninger”, men påpegede samtidig, at de to udtryk tilsammen udgjorde ”kunstens problem” anno 1950.<sup>194</sup> Når Schultz ikke problematiserer modsætningsforholdet mellem de to udtryk i *Corner*-kataloget, er det således ikke fordi, han ikke ser det, men fordi han i denne sammenhæng vælger at fokusere på lighederne frem for forskellene. Dette valg hænger med en vis sandsynlighed sammen med Schultz’ modstand mod at forstå spørgsmålet om, hvorvidt det ene eller det andet udtryk er øjeblikkets mest betydningsfulde, som et spørgsmål om politik, hvilket han giver klart udtryk for i *Corner*-kataloget. I hans øjne er de abstrakte, non-figurative kunstnere nemlig ”lige saa ofte og ofte lige saa gode Kommuniste som dem, der bærer den socialistiske Realisme frem.” Han opponerer hermed imod tidens tendens til at gøre diskussionen om kulturprodukter til en diskussion om politik og om ophavsmandens politiske standpunkt. Schultz præciserer, at når han taler om den ”helt abstrakte, ‘non-figurative’ kunst”, så mener han den kunst, der laves af eksempelvis malerne og billedhuggerne i Denise Renés gruppe, det vil sige kunstnere som Richard Mortensen og Robert Jacobsen.<sup>195</sup> Så selvom tendensen i tiden mest var at anskue realismen og den abstrakte kunst som modstandere i en stilkrig, så viser Schultz’ katalogtekst fra 1950, at selv en indædt forkæmper for den abstrakte kunst kan anskue kunstens situation fra en anden og mere helhedssøgende vinkel. Samtidig åbner denne vinkel for en læsning af de to

---

<sup>192</sup> Sigurd Schultz, «Victor Brockdorff», i *Corner 1950* (Charlottenborg, 1950).

<sup>193</sup> Ibid., upagineret.

<sup>194</sup> Sigurd Schultz, «Tidens Ansigt», *Nationaltidende*, 22. Juni 1950.

<sup>195</sup> Denise René åbnede i 1944 et galleri i Paris, der hurtigt blev et vigtigt samlingssted for konstruktivistiske kunstnere, her i blandt også de nævnte danskere.

stiludtryk som udtryk for de samme strømninger i tiden.<sup>196</sup> I en tekst fra 1951 skriver han uddybende om det, som de har til fælles:

De vender sig begge mod den indadskuende, selvbetragtende og ofte sig selv nydende individualisme, der hidtil har gaaet som et ledemotiv gennem hele vort aarhundredes billedkunst - de er udtryk for en objektiv, skabende vilje, der søger ud over kunstnerens personlige rammer, bort fra hans egocentriske fornemmelser.<sup>197</sup>

Således kom der andre modpoler, nemlig fortiden og ekspressionismen, ind i billedet. Men det væsentligste at lægge mærke til er, at interessen for mennesket mere går i retning af mennesket forstået som almenmennesket frem for det enkelte individ, fordi dette bliver centralt for menneskeskildrerne.

Med udgangspunkt i Gerasimovs kronik om kunstens opgaver diskuteredes den socialistiske realisme således heftigt i Danmark i årene 1946 til 1950. Debatten var især koncentreret om forholdet mellem indhold og form og mellem kunsten og publikum, og kunstnere som Thommesen, Bille og Sterup-Hansen opponerede på forskellig vis imod Gerasimovs påstand om, at det menneskelige i kunsten kun kunne komme til udtryk i en ”anskuelig form”. Et menneskeligt indhold kan udtrykkes i et hvilket som helst formudtryk, siger Thommesen, og berører således en diskussion, der fortsætter op igennem 1950erne. Som nævnt var Sigurd Schultz overraskende nok en af de få, der stadig havde en vis åbenhed over for den socialistiske realisme, og han fremhævede Brockdorff som repræsentant for tendensen, som han kaldte for vigtig for erkendelse af tiden.

Corner-udstillingen i 1950 (30/12 1950 - 15/1 1951) og især Brockdorffs tre monumentale malerier, triologien *Socialisme*, *Fred* og *Arbejde* (figur 3-5) udført i et socialistisk realistisk udtryk, medførte mere livlig debat, hvor først og fremmest Ole Sarvigs nærmest hadefulde kritik bragte

---

<sup>196</sup> Karen Westphal Eriksen har i en netop indleveret ph.d.-afhandling arbejdet med en tankegang, der ser på tidens tre primære kunstneriske udtryksformer, det spontane, det konkrete og det figurative, ud fra det, de har tilfælles frem for ud fra forskellene mellem dem. Westphal Eriksen forklarer, at værkerne uanset deres stilmæssige udtryk ”sætter mennesket i centrum, og tilgår verden med udgangspunkt i menneskets sårbare krop og forsøger derigennem at forlige humanistiske forestillinger æstetisk og ideologisk.” Eriksen, *Grus i maskineriet - abstrakt og figurativ kunst i Danmark efter Anden Verdenskrig*, 446.

<sup>197</sup> Sigurd Schultz, *Hvor den moderne kunst staar i dag* (København, Gutenberghus, 1951), 16.

ved til bålet.<sup>198</sup> Trilogiens midterfelt, *Fred*, kaldes også for *Stockholm-appellen*. Det er denne appel om et forbud mod atomvåben, som personerne i optoget agiterer for, at man skriver under på, og som der ligeledes agiteres for på plakaten til venstre i billedet. Billedet er 200 x 150 cm stort og gengiver en gruppe mennesker i fuld skala, der med udstrakte arme rækker løbesedler frem mod betragteren.<sup>199</sup> De tre forreste figurer er meget insisterende i deres henvendelse ud af billedet, dels synes de at være på vej direkte frem mod betragteren, dels kigger to af dem direkte på betragteren. Den konfronterende attitude understreges både af deres størrelse og af det faktum, at de råber. Bag dem bærer en kvinde en lille pige, der holder en pind med en hvid due, så duen figurerer i billedets midterakse på baggrund af en klar, blå himmel og samtidig i lige linje over den forreste kvindes hoved. Både kvinden, der holder pigen, og pigen selv ser smilende og håbefulde op mod duen. Duen fremhæver billedets opfordring til at kæmpe for fred, men er også med til at gøre billedets budskab overtydeligt i en grad, så det tangerer det banale. Placeringen i billedets midterakse understreger denne oplevelse. Det er blandt andet brug af dette og lignende symboler og overtydelige fortælle-mæssige greb, der medførte, at udtrykket blev kritiseret for at have for meget fokus på budskabet, for at være blot og bar propaganda samt for ikke at være 'kunst' nok. Inge Dybbro mener i øvrigt, at duen med dens placering på det himmelblå felt og de længselsfulde blikke, som kvinden og pigen sender op imod den, samtidig symboliserer håbet om et bedre, det vil sige socialistisk samfund. Dybbro finder således to hovedbudskaber i billedet.<sup>200</sup>

Billedseriens venstre maleri, *Socialisme*, forestiller en demonstration for fred, arbejde og bedre levevilkår og mod "Mplan" (Marshallplanen) og "Apagt" (Atlantpagten) (Figur 4).

Hovedbudskabet er kampen for bedre vilkår for arbejderne, og værket fremstår i denne forstand som et led i klassekampen, samtidig demonstreres der også imod Atlantpagten og dermed imod alliancen med USA, en alliance der samtidig var et fravalg af Sovjetunionen. Det tredje og højre 'panel' havde titlen *Arbejde* og er i dag overmalet (Figur 5). Det fremstillede fire store og stærke mænd, der arbejdede med elektricitet højt oppe i bjergene. Værket var en idealiserende og heroiserende fremstilling af arbejderen og af samarbejdets betydning og et eksempel på, at

---

<sup>198</sup> Den traditionelle kunsthistoriske term for en sådan tredelt sammenhængende serie af malerier med midterfelt og to sidefløje ville normalt være en triptykon og ikke en trilogi, der er en litterær term. Jeg er ikke stødt på en redegørelse for, hvorfor trilogi anvendes i stedet for triptykon, men en mulig forklaring kunne være, at da en triptykon historisk set typisk har været anvendt i forbindelse med altertavler, så har man fundet termens stærke religiøse konnotationer uforlignelige med billedernes kommunistiske idegrundlag.

<sup>199</sup> Billedets personer er alle malet efter virkelige personer, der var aktive i fredsarbejdet. En udførlig liste over billedets personer findes i: Abildgaard, Dybbro, og Lyngby, *Victor Brockdorff*, kat.nr. 6.

<sup>200</sup> Ibid., 38.

Brockdorff ønskede at skabe en kunst, der styrkede arbejderklassens bevidsthed.<sup>201</sup> Inge Dybbro har beskrevet, hvordan de tre malerier fungerer som en helhed, i og med at de dominerende linjer i alle tre malerier peger mod duen og den blå himmel. Hun sammenfatter at ”kampen om freden og håbet om et socialistisk samfund er således koblet sammen og fremtræder som det overordnede budskab.” Trilogien har dog også et sekundært budskab, der handler om, at det er en ny og værdig mennesketype, der bærer det socialistiske samfund frem, og den er således på flere punkter i overensstemmelse med den socialistiske realismes krav.<sup>202</sup>

Stockholm-appellen var iværksat af den kommunistisk styrede verdensbevægelse Les Partisans de la Paix, hvis danske afdeling hed Fredens tilhængere. Appellen fik 135.200 underskrifter i Danmark og over 500 mio. på verdensplan. Men den mødte også en del modstand, blandt andet fra andre danske fredsorganisationer, der mistænkte den for at være et instrument i verdenskommunismens virksomhed, og fra *Berlingske Tidende* og *Berlingske Aftenavis*, der iværksatte en modkampagne, som fremstillede Stockholm-appellen som en kommunistisk fælde.<sup>203</sup> Brockdorff deltog i øvrigt på Fredens tilhængeres første kongres i Paris 1949, og det er meget muligt, at han her fik inspirationen til maleriet *Stockholm-appellens* centralt placerede hvide fredsdue fra Picasso, der havde udsmykket kongressens plakat med den nu så velkendte due (figur 6). Også Dan Sterup-Hansen udtrykte sin opbakning til Stockholm-appellen og udformede en plakat, der opfordrede til at skrive under på appellen. Plakatens udtryk var enkelt, men hårdtslående: En atombombe, der med sin strålekrans har skrællet en person ind til skelettet, illustrerer, hvad der sker, hvis atombomben sprænger. Det uheldsvangre motiv understreges af plakatens tekst ”Kun din skygge blir tilbage” (figur 7). Det var tilsyneladende også billedkunstneren Per Ulrichs intention at udforme en plakat til støtte for underskriftindsamlingen. I hvert fald udstillede han på udstillingen *Billedkunst 1952* ifølge Sigurd Schultz et ”plakatudkast” med teksten ”Forbyd A-Bomben”, der viste en kvinde i halvfigur med et barn på armen.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> Jørgen Fastholm, «Jeg har malet en gade og dens mennesker», *Lang og Folk*, 25. Februar 1952.

<sup>202</sup> Abildgaard, Dybbro og Lyngby, *Victor Brockdorff*, 40.

<sup>203</sup> Om Stockholmappellen, se: John T Lauridsen, *Den Kolde Krig og Danmark* (København: Gads Forlag, 2011), 611.

<sup>204</sup> Sigurd Schultz, «Aktuelle Kunstproblemer», *Nationaltidende*, 13. April 1952. Plakaten blev sandsynligvis aldrig trykt, jeg har i hvert fald ikke kunne finde et eksemplar.

Sarvigs anmeldelse af *Corner*-udstillingen blev bragt i *Information* den 3. januar under overskriften ”Maleriets Coloradobille”. Det er Ole Hammerleff og især Victor Brockdorff, der ifølge Sarvig er ”de skadelige coloradobiller” i den danske malerbestand, og den sygdom som de inficerer kunsten med, er den socialistiske realisme. Udover de to var det kun Anker Landberg, der i Danmark for alvor dyrkede den socialistiske realisme i overensstemmelse med det sovjetiske program. Hammeleff, Brockdorff og Landberg havde efter krigen alle opholdt sig i Frankrig, og det var her, deres interesse for den socialistiske realisme blev vakt.<sup>205</sup> Sarvig beskriver ”sygdommens” kendetegn som:

aandenød i et almindeligt menneskeligt klima, malerglædens forsvinden, den maleriske forms størknen til en død plakatkunst for børn og analfabeter, fuldkomment hukommelsestab overfor og væmmelse ved det, der ellers var én helligt. Man kan endog sige, at der, hvis kunsten betragtes som noget internationalt og fællesmenneskeligt, er tale om en form for stikkeri, i dette tilfælde udlagt som forræderi mod den menneskelige frihed, mod det menneskelige erkendelsesforløbs uangribelighed overfor en magt, der er dette fjendtlighedsindet.<sup>206</sup>

Det er altså alvorlige ugerninger, som den socialistiske realisme er skyld i. Sarvig ser ikke blot den socialistiske realisme som ødelæggende for det ”rent kunstnerisk betingede maleri”, men mener, at stilen kan ses som et udtryk for ”et had til billedlig fremstilling af noget menneskeligt overhovedet.” Den socialistiske realisme er således ifølge Sarvig nærmest anti-menneskelig, fordi udtryksformen ses som et forræderi, ikke bare mod alt hvad der er kunstnerisk, men mod den menneskelige frihed og erkendelse. Han advarer andre ”naive sjæle” om at følge samme vej og slutter anmeldelsen af med endnu en grov fornærmelse af Brockdorff, om hvis værker han skriver, at de: ”ligner nærmere betegnet et kulørt magasin, der er efterladt i skoven. Der er ikke noget, der ser mere billigt og ækelt ud.”<sup>207</sup>

Ugen efter følger *Information* Sarvigs angreb på Brockdorff og på den socialistiske realisme op med en mini-enquete, hvor seks kunstnere udtaler sig om deres syn på den socialistiske realisme. I enquetens manchet konstateres det, at Brockdorff med sine værker på *Corner*-udstillingen har ”kastet en brændende fakkel ned i den danske kunstverden, hvor diskussionen saa smaat er ved at blive hektisk.”<sup>208</sup> De seks kunstnere, der bliver omtalt som seks ”tilfældige” kunstnere, er:

---

<sup>205</sup> Abildgaard, Dybbro og Lyngby, *Victor Brockdorff*, 36.

<sup>206</sup> Ole Sarvig, »Maleriets Coloradobille«, *Information*, 3. Januar 1951.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Uden navn, »Hvorfor er det altid de smaa i samfundet, der skal snydes?«.

Richard Mortensen, Henry Heerup, Ejler Bille, Erik Thommesen, Preben Hornung og Erik Ortvad. At der skulle være tale om tilfældige kunstnere virker måske en smule søgt. For det første er de alle med undtagelse af Heerup repræsentanter for et abstrakt udtryk, og det ville måske, især i forhold til en diskussion som denne, have været oplagt at lade en større andel af figurativt arbejdende kunstnere komme i spil. For det andet er flere af dem allerede flittige bidragydere til kunstdebatten og virker af denne grund heller ikke det mindste tilfældige, snarere som Tordenskjolds soldater. Det er muligt, at behovet for at understrege, at debattørerne er tilfældigt udvalgt, er opstået som en efterrationalisering, da redaktøren har set i hvor høj grad de seks kunstnere var enige. Men omvendt var der ikke mange, hverken kunstnere eller kunstprofessionelle, der sympatiserede med den socialistiske realisme, så i denne henseende er repræsentationen af holdningerne for og imod ikke ude af trit med virkeligheden, og der burde derfor ikke være grund til at forsøge at retfærdiggøre udvalget af kunstnere. Hvis der er en uoverensstemmelse med repræsentationen, er det nok snarere i retning af, at der er en procentvis overrepræsentation af sympatisører.

Bortset fra Richard Mortensen er de alle yderst kritiske over for den socialistiske realisme generelt og over for Brockdorff i særdeleshed, og de leverer derfor ikke noget egentligt modspil til Sarvigs angreb, snarere tværtimod. De gentager på forskellig vis de sædvanlige kritikpunkter omkring udtrykkets ensidige fokus på motivet og budskabet og det tilsvarende totale fravær af opmærksomhed på maleriernes kunstneriske aspekter. Eksempelvis siger Heerup direkte, at Brockdorffs brug af malerkunsten til propaganda er ”forkert”, og at Brockdorff burde benytte sig af et andet ”mere praktisk og langt billigere” medie som filmen eller plakaten. Og Hornung påpeger, at Brockdorffs ensidige fokusering på motiv og budskab betyder, at han glemmer det, som det egentlig handler om: ”Det er stadigvæk kunstnerens følsomhed for materialet, der betinger resultatet. Ikke hans sans for motiver.”<sup>209</sup>

Richard Mortensen er altså den eneste af de seks, der ikke forkaster den socialistiske realisme uden videre. Han ser istedet udtrykket som en velkommen udfordring af ”den aktuelle figurative opfattelse”, fordi han mener, at den figurative kunst domineres af en ”impressionistisk eller ekspressionistisk stil, hvor emnet er degenereret til at være et paaskud næsten uden interesse.” Han uddyber:

---

<sup>209</sup> Ibid.

Brockdorffs billeder er ligesom de andres naturligvis frugter af livet i dag [...]. De kan kun være lavet i dag, og det undrer mig, at de ikke har foraarsaget en debat om den figurative kunsts muligheder, men det kommer nok. Brockdorff har stillet problemerne op, og der er grund til at følge hans udvikling med største interesse.<sup>210</sup>

På linje med Sigurd Schultz ser Richard Mortensen altså den socialistiske realisme som et udtryk for sin tid. Samtidig er han åben for, at udtrykket kan bringe nyt liv til den figurative kunst i form af et øget fokus på indholdet, og han undrer sig over, hvorfor Brockdorffs billeder endnu ikke ”har foraarsaget en debat om den figurative kunsts muligheder”.<sup>211</sup>

De fleste kunstnere og kunstprofessionelle er på dette tidspunkt enige med flertallet i mini-enqueten og forholder sig afvisende over for den socialistiske realisme. Dan Sterup-Hansen er sammen med Schultz og Mortensen en af de få undtagelser. Sterup-Hansen diskuterer emnet dels i en kronik i *Information* den 6. juli 1951, dels i et indlæg i *Dialog* nr. 5, 1951. Sidstnævnte er et ud af fire debatindlæg, der bringes under overskriften ”Moderne kunst og socialistisk realisme”, som alle tager stilling til *Land og Folks* anmelder Jørgen Fastholms artikel ”Omkring en håndfuld billeder” fra det forrige nummer af *Dialog*.<sup>212</sup> I *Dialog* udfoldes flere centrale diskurser i debatten om den socialistiske realisme, som jeg vil diskutere efter først at have introduceret Fastholms indlæg, som var udgangspunktet.

Fastholms artikel ”Omkring en håndfuld billeder” er ikke alene væsentlig i denne sammenhæng, fordi den danner udgangspunktet for en central debat, men i høj grad også fordi Fastholm her er inde på ideen om en ny form for realisme med mennesket i centrum, der udvikler sig på dette tidspunkt, og som i Danmark først og fremmest finder sit udtryk i menneskeskildrenes værker. I artiklen taler Fastholm dog først og fremmest varmt for en ny form for realisme, der lægger sig tæt op ad den socialistiske realisme, som den blev formuleret i Sovjet i 1930erne, og som han finder de første danske spor af hos Ole Hammeleff. Idealet for Fastholm er en enkel og klar udtryksform, der fokuserer på folkets og arbejdernes hverdag, skildret med ”bevidstheden om disse menneskers vældige ressourcer (sic!) og deres store fremtid.” Tilgængeligheden og forståeligheden bør være i højsædet, og det er ifølge Fastholm disse to kvaliteter, der ofres, når

---

<sup>210</sup> Ibid.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Jørgen Fastholm, «Omkring en håndfuld billeder», *Dialog* nr. 4, 1. årgang (1950).

maleren Ole Hammeleff kombinerer et socialistisk indhold med et moderne flademaleri, som han eksempelvis gør det i maleriet *Et eller andet sted i Vesteuropa* (figur 8). Hammeleff er ellers, ifølge forfatteren, repræsentant for de første eksempler på en ny form for realistisk maleri, der henvender sig til folket og tror på menneskets muligheder og en lykkelig fremtid. Med andre ord repræsenterer han et maleri med en social mission, hvilket er en væsentlig del af baggrunden for, at Fastholm skriver om ham. Ifølge Fastholm er Hammeleffs indsats ”stor og prisværdig”, og ”han fortjener al den støtte han kan få”. Når missionen ikke lykkes, er det fordi, forsøget på at finde et kompromis mellem et socialistisk indhold og et modernistisk udtryk ”sprænger” Hammeleffs billeder.<sup>213</sup> Udover at det modernistiske udtryk ifølge Fastholm hæmmer tilgængeligheden, går det også udover menneskeskildringen, som er central i Fastholms forståelse af den nye realisme. Fastholm skriver:

Men Ole Hammeleffs figurer er desværre ikke genskabelse af mennesket, men beslægtet med de masker, som *Picasso* og hans kammerater fandt hos afrikanerne og gjorde billeder over. Hos *Dürer* og flamlænderne *Dirck Bouts*, *Brueghel* og *Hans Memling* kan vi finde en menneskeskildring, som er uovertruffen. Når Memling f.eks. på en af sine alterfløje skildrer den pågældende kirkes adelige grundlægger og bag ham hele hans lange, stolte rækker af sønner, er det gjort med indtrængende blik for tidens virkelighed, for slægtspræget og de individuelle træk.<sup>214</sup>

Det, som Fastholm leder efter i skildringen af menneskefigurerne, er altså en ”uovertruffen menneskeskildring” med et ”indtrængende blik for tidens virkelighed”. Mere konkret ønsker han skildringer af ansigter med individuelle træk frem for masker, og skildringer der bærer ”tidens virkelighed” i sig. Mangler disse karakteristika svækkes motivets virkning, og ”følgen er, at vor interesse svækkes, og at vi ikke længere er aktivt med.” Hammeleffs billeder bliver først for alvor interessante, når menneskene er skildret med ”en virkelig menneskelig karakteristik”. Ifølge Fastholm indeholder Hammeleffs billeder indtil videre kun tilløb til dette. Fastholm er dog ikke i tvivl om, at ”fejlen” for så vidt ikke er Hammeleffs egen. Det handler i stedet om, at hans nærmeste forgængere har taget kunsten i en forkert retning, hvor de har ”dyrket farven for blot dens egen skyld og i praksis gradvist forladt den mulighed, at kunst skulle kunne have nogen som helst social mission.”<sup>215</sup> Kunsten, og især ”den såkaldte abstrakte kunst” har i lang tid bevæget sig væk fra det, som Fastholm kalder for et ”reelt indhold”, og som det nu gælder om at få tilbage i

---

<sup>213</sup> Fastholm benytter selv ordet ”modernisme” flere gange i artiklen.

<sup>214</sup> Fastholm, «Omkring en håndfuld billeder», 276.

<sup>215</sup> Ibid., 275.



kunsten. Det interessante i denne sammenhæng er, at det ”reelle indhold” for Fastholm i høj grad synes at være lig med beskrivelsen af mennesket, af mennesket i tiden, af ”tidens virkelighed” og af den sociale dimension. Hermed er der lagt op til en diskussion af en ny form for realisme, der gør op med den abstrakte kunsts ”mangel på indhold”, og hvor mennesket står absolut i centrum. Fastholms opfattelse af den abstrakte og den figurative kunst som absolutte modsætninger kommer også til udtryk i hans afvisning af, at et kompromis mellem et modernistisk og et realistisk udtryk kan være en mulighed. Med sin skarpe frontopstilling mellem de to udtryksformer, skriver Fastholm sig ind i periodens stilkrig, og synspunktet diskuteres flittigt i den efterfølgende *Dialog*-debat.

De tre debattører, der udover Dan Sterup-Hansen, bidrager til ”Moderne kunst og socialistisk realisme” er Niels Lergaard, Erik Thommesen og Ejler Bille. De fire tager fat i flere af de samme problemstillinger fra Fastholms artikel og ved den socialistiske realisme, og disse emner danner nogle gennemgående diskurser i debatten, som jeg vil optegne her. De fire er enige om at holde sig til de mere overordnede problematikker omkring den socialistiske realisme og forholdet til den moderne kunst, frem for at gå ind i Fastholms analyser af Hammeleffs malerier. Først og fremmest er de alle uenige i Fastholms argument om, at et socialistisk realistisk indhold svækkes ved at blive udtrykt i et ”moderne’ flademaleri”. I stedet understreger de vigtigheden af, at kunstneren har frihed til at udtrykke sig i det formsprog, han måtte have lyst til. Niels Lergaard formulerer det sådan, at det er kunstens opgave at holde os netop det for øje, at det, som er kampens mål, er ”at leve, tænke og skabe frit.” Den kunstneriske skaben er ”ikke en mekanisk funktion, den er en organisme, igennem hvilken en tids menneskers tanker og følelser bundfælder sig, og hvori eksperimentet ikke er et eksperiment men et udtryk, hvis det er gjort for erkendelsens skyld, og hvis der er nedfældet en skaberglæde i det.”<sup>216</sup> Spørgsmålet om den socialistiske realisme i kunsten handler således for Lergaard i høj grad ”om den indleven og kunstneriske nerve, hvormed det er gjort”, og derfor kan den socialistiske realisme fint kombineres med et formalistisk eller ethvert andet formsprog. Eller som han selv formulerer det, så er ”et socialistisk realistisk indhold i sig selv ikke nogen garanti mod formalisme.”<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Niels Lergaard et al., »Moderne kunst og socialistisk realisme», *Dialog* nr. 5, 1. årgang (1951): 302.

<sup>217</sup> Ibid.

Ejler Bille understreger vigtigheden af, at kunsten har mulighed for at udfolde sig frit med et citat af medlem af Frankrigs kommunistiske centralkomité, Roger Garaudy: ”en kommunistisk maler har lov til at male som Picasso, og han har lov til at male anderledes. --- Marxismen er intet fængsel, den er et værktøj til at opfatte verden.”<sup>218</sup>

Også Dan Sterup-Hansen afviser Fastholms argument om, at den socialistiske realisme ”sprænges” eller gøres utilgængelig for folket, hvis den udtrykkes i et fladebetonet formudtryk. Ifølge Sterup-Hansen er problemet ikke, at kunstens frihed til at udtrykke sig abstrakt eller nonfigurativt er truet, det er i langt højere grad ”friheden til i kunsten at tale åbent om de ting der vedgår os alle”, der er i fare, og som det er værd at kæmpe for.<sup>219</sup> I samme åndedrag kommer Sterup-Hansen ind på den krig, der foregår imellem tidens to dominerende udtryk, det abstrakte og det figurative, og han er på linje med de øvrige, når han giver udtryk for, at diskussionen er frugtesløs. Tiden er ikke til fejder mellem kunstnerne om den ene eller den anden udtryksform. I stedet handler det om, at kunstnerne skal stå sammen ”for at værne kunstens frihed til at udtrykke de sandheder han [kunstneren] møder, enten de er ham eller samfundet behagelige eller ubehagelige.”<sup>220</sup>

Hos Thommesen hedder det om stilkriegen og om den aggressive markedsføring, som den socialistiske realismes fortalere har ført i forhold til at proklamere den socialistiske realisme som kunstens eneste fremtidige udtryk, at:

Det hele kommer i for høj grad til at minde om de forskellige kunstretningers tagen-patent på udviklingen – den evindelige spekulation i den ene eller anden kunstneriske udtryksforms ufejlbarlighed, som vi i de senere år har hørt alt for meget om.<sup>221</sup>

Således afvises Fastholms indvending om, at den socialistiske realisme er uforenelig med et moderne formsprog, ligesom hans trang til at stille tidens kunstudtryk op i opposition til hinanden kritiseres af alle fire debattører, der er enige om at vægte friheden i valget af udtryk såvel som i indhold.

---

<sup>218</sup> Citeret fra Ejler Billes tekst i Dialog. Ibid., 322.

<sup>219</sup> Ibid., 315.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Ibid., 306.

En stor del af diskussionens øvrige argumenter samler sig om en kritik af den socialistiske realismes udtryk, og der tegner sig her en interessant diskurs, hvor mennesket, den menneskelige erkendelse og de menneskelige følelser udgør et centralt omdrejningspunkt i beskrivelserne af udtrykkets mangler. I diskussionen kritiseres den socialistiske realisme for at være ”mekanisk” eller ”manuel”, og der tegner sig en diskurs, der modstiller det mekaniske udtryk med et organisk, levende og frem for alt menneskeligt udtryk. Når udtrykket betegnes som mekanisk, begrundes det typisk med en alt for ensidig fokusering på (en bestemt type) motiv og indhold, men det forklares også med en manglende følsomhed over for udførelsen af værket, i behandlingen af materialet og med manglen på ”kunstneriske aspekter” generelt. I sin kritik af den socialistiske realisme skriver Niels Lergaard for eksempel, at kunsten ikke er en ”mekanisk funktion”, men ”en organisme, igennem hvilken en tids menneskers tanker og følelser bundfælder sig”. Frem for at handle om motiv er spørgsmålet om den socialistiske realisme i kunsten ”udelukkende et spørgsmål om den indleven og kunstneriske nerve, hvormed det er gjort”, skriver Lergaard. Thommesen og Bille understreger også vigtigheden af, at kunsten ikke glemmer æstetikken, som i deres forståelse synes at være uadskillelig fra den menneskelige dimension. Thommesen skriver blandt andet, at den socialistiske realisme mangler liv i gengivelsen af farven og formen. Der er ingen følelse, kun ”kold manuel færdighed med et litterært emne som mål.” Han sammenligner de socialistiske realisters værker med værker af Cezanne, van Gogh og Gauguin, ”hvor farven, den udtrykte varme, poesien og livsglæden” ifølge Thommesen levede, og han konkluderer, at disse billeder ”talte deres tydelige sprog om, at kunstnerisk kvalitet ikke alene er talent, men først og fremmest mentalitet, menneskelig varme.”<sup>222</sup> Således har vi hos Thommesen den socialistiske realismes kolde, manuelle færdighed og ensidige fokus på budskabet over for idealet om menneskelig varme, følelse og erkendelse, ligesom vi hos Lergaard har den socialistiske realismes kunst som en mekanisk funktion over for en kunst, der udtrykker tidens menneskes følelser og tanker. Hos Ejler Bille optegnes diskursens fronter således: ”Men værdien i kunstværket ligger ikke så meget i motivvalget - hvad man med et gammelt ord ville have kaldt kunstnerens valg af ‘sujettet’, som i dets sum af menneskeligt udtryk.”<sup>223</sup> Andetsteds understreger Bille, at det ikke er nok, at et billede udtrykker en ide, for det handler også om billedets kunstneriske aspekter og ikke mindst om kunstens ”betydning for mennesket”. Således fremhæves det menneskelige også hos Ejler Bille, som det absolut vigtigste ved et værk.

---

<sup>222</sup> Ibid., 308.

<sup>223</sup> Ibid., 321.

De kunstneriske og æstetiske aspekter, der nævnes igen og igen som manglende hos den socialistiske realisme, opfattes, som jeg tidligere har citeret Johan Møller Nielsen for at påpege, af de socialistiske realister som borgerlige værdier, som ”kapitalistisk æstetik – et nydelsesmiddel for overklassen”. De kunstneriske love og midler negligeres altså ikke kun for at undgå at forstyrre billedets primære element, budskabet, men også som led i en ideologisk kamp.

Dan Sterup-Hansens standpunkt og dermed hans fokus er lidt anderledes end de øvriges, idet han er enig med Fastholm i, at vægtforskydningen fra formen til indholdet er et skridt i den rigtige retning. Det er den socialistiske realismes fortjeneste, at den tager stilling til virkeligheden:

Den socialistiske realisme er en levende faktor i kunstens billede i dag, den er revolutionær fordi den bryder med normer og vedtagelser i den øjeblikkelige situation, men værdifuld er den først og fremmest fordi den knytter et bånd mellem kunst og samfund ved at stå midt i samfundets problemer.<sup>224</sup>

Han er derfor ikke i samme grad som de tre øvrige debattører optaget af at kritisere den socialistiske realismes fokus på motiv og indhold. Til gengæld deler han i høj grad deres interesse for mennesket og for den menneskelige holdning. Samtidig står det som noget centralt for Sterup-Hansen, at kunsten skal beskæftige sig med virkeligheden, især med samfundets problemer. Baggrunden er, som han skriver, at efterkrigstidens virkelighed ikke kan fornægtes. Alle mennesker står over for de samme problemer:

Jeg taler på egne vegne og jeg har ikke læst tykke bøger eller dybsindige udredninger, men jeg lever i dag, og de problemer jeg står overfor er de samme som alle andre levende mennesker står overfor. *Kendsgerningerne om krigen, kendsgerningerne om efterkrigstiden*. Hvem kan ryste dem af sig, og hvem ønsker at ryste dem af sig.<sup>225</sup>

Det handler altså om almenmenneskelige vilkår, om at se den umiddelbare historie i øjnene og om at bidrage til en genopbygning af troen på mennesket og kulturen. I kronikken i *Information* beskriver han situationen således:

---

<sup>224</sup> Ibid., 312.

<sup>225</sup> Ibid. Kursiveringen er Sterup-Hansens egen.

Mens kunstnerne diskuterede, hvilke veje de progressive kræfter skulde gaa, væltede begrebet europæisk kultur som en fed sort røg blandet med stank fra brændte kvinder og børn ud af de tyske krematorier i tilintetgørelseslejrene. Man kan i dag, saadan som mange har gjort det, vaske hænderne og se soden, der endnu sidder der, som en skønhedsplet, eller man kan – og det finder jeg er den socialistiske realismes fortjeneste – søge et nyt grundlag for kulturen, søge næring og kraft i tidens virkelighedsnære problemer og løse disse i nær kontakt med dem, der ikke vil og ikke kan sidde advarslen overhørig.<sup>226</sup>

Samme grundholdning til ansvaret for den historiske situation udtrykkes af den i efterkrigstiden toneangivende forfatter H.C. Branner. I et tilbageblik på sit forfatterskab i efterkrigsårene har han beskrevet, hvordan det ”sår på sjælen, som vi bærer på fra besættelsestiden” affødte omfattende omvurderinger, hvilket betød at ”Man måtte forsøge at udfylde sit tomrum ved at tage sin skyld og sit ansvar på sig”.<sup>227</sup>

Dan Sterup-Hansen beskriver samtidig, hvordan kunsten siden dadaismen og kubismen har fjernet sig fra virkeligheden og fra folket, og hvordan denne udvikling er sket til trods for kunstnerens intentioner om det modsatte:

Kunstneren ønskede at udtrykke sig enkelt og ukompliceret, men jo enklere og mere umiddelbart, han fandt udtryk for sine oplevelser, jo mere han bearbejdede sprog og oplevelse, jo mere mistede han haabet om at møde forstaaelse, om at blive forstaaet, fordi menigmand i billederne fandt latin og højere matematik, hvor kunstneren i sin enkelhed følte sig i ordets bedste forstand folkelig.<sup>228</sup>

Eftersom kunsten fra dadaisme, kubisme og til det ”konstruktive maleri” ifølge Sterup-Hansen således har fejlet i forhold til publikum, og fordi tidens alvor kalder på det, kræver situationen i kølvandet på 2. Verdenskrig, at kunsten behandler virkeligheden og dens problemer. At mennesket og den menneskelige skikkelse igen er blevet det centrale i kunsten, er et udtryk for den indre nødvendighed, der kræver virkeligheden og indholdet tilbage i kunsten. Dette krav om indholdet og om den menneskelige holdning opleves som lige så revolutionerende i 1951, som de kubistiske maleres indsats ”da de under forrige verdenskrig proklamerede den rene kunst”, siger Sterup-Hansen.<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Dan Sterup-Hansen, «Gennem en lukket dør», *Information*, 6. Juli 1951.

<sup>227</sup> H.C. Branner er citeret fra: Peter Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie. 8: velfærdsstat og kulturkritik 1945-80.*, 3. udg. (København: Gyldendal, 2000), 48.

<sup>228</sup> Sterup-Hansen, «Gennem en lukket dør».

<sup>229</sup> Lergaard et al., «Moderne kunst og socialistisk realisme», 312.

De fire debattører er altså enige om, at det helt centrale i deres samtids kunst er mennesket, mens tidens fejder om hvilket udtryk, der vinder stilkriegen, i bedste fald er spild af tid. Baggrunden er, at der er brug for en kunst, der tager stilling til virkeligheden og situationen efter verdenskrigen. Der er behov for en kunst, der ikke lukker øjnene for menneskenes vilkår og følelser. De fire debattører har forskellige syn på, hvordan det menneskelige får adgang til kunsten, men de er fuldstændig enige om, at mennesket er altafgørende for kunstens relevans på dette tidspunkt.

Det skal nævnes, at på lige fod med Dan Sterup-Hansen, Sigurd Schultz og Richard Mortensen var heller ikke den indflydelsesrige Erik Fischer fuldkommen afvisende over for den socialistiske realisme. I en diskussion med maleren Jørgen Kähler fremhæver han, at den italienske realisme er værd at bemærke og skriver: ”Guttuso og hans kreds i Italien udfører eksperimenter, som ikke lader sig afvise.”<sup>230</sup> Der er dog endnu kun tale om tilløb, siger han. De franske og danske repræsentanter André Fougeron, Victor Brockdorff og Anker Landberg har Fischer til gengæld ikke megen fidus til som værdige bud på kunstnere, der skildrer samtiden og dens begivenheder i et repræsentativt udtryk. Eller som nogle, der kan være med til at udvikle et sådant udtryk: ”Kom nu ikke frem med Fougeron, Brockdorff og Landberg, for det vil vist vise sig lidt vanskeligt at forsvare *de* fæstninger”, skriver han.<sup>231</sup> Erik Fischer synes i øvrigt primært at være interesseret i den socialistiske realisme som en mellemstation på vejen mod en ny form for realisme og virker ikke hverken i denne diskussion eller andre steder til at være interesseret i udtrykket for dets egen skyld.

Som den sidste stemme i realismedebatten vil jeg lade Harald Rue komme til orde. Med sin langvarige indsats for at formidle og fremme den socialt engagerede kunst, fra Aksel Jørgensen over modstandskunsten til Per Ulrich og både før og efter 2. Verdenskrig, samler Rue en lang række tråde fra nærværende kapitel. Rue var uddannet litteraturhistoriker, men interesserede sig i lige så høj grad for billedkunsten. Han var en central figur i *Monde-gruppen* i 1928-32 og redigerede i 1930-32 serien *Social Kunst*, hvoraf det første hæfte var om Aksel Jørgensen, og hvortil Rue selv skrev teksten. Her betegner Harald Rue Jørgensens udtryk som ”ren realisme”.<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Dybbro, «Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960», 25.

<sup>231</sup> Erik Fischer, «Om kunsten», *Dialog* nr. 2, 4. årgang (1954). Fischers debatindlæg er en del af en længere diskussion mellem ham og Jørgen Kähler, der startede med en samtale i *Radioens kunstkronik*, den 7. december 1953, og fortsatte i flere numre af *Dialog* årgang 1954. Samtalen fra *Radioens kunstkronik* er transskriberet i *Dialog* nr. 8, 3. årgang, 1953.

<sup>232</sup> Rue, *Aksel Jørgensen*.

Rue forklarer betegnelsen med, at Jørgensen ikke anskuede fattigdommen ”abstrakt teoretisk, men sådan som den mødte ham i det daglige liv hos udslidte arbejdersker, trætte koner, hjemløse, vagabonder, prostituerede og fordrukne.” Han fremhæver, at Jørgensen ikke gengiver disse figurer ”udefra”, men derimod ”som de så hinanden”, hvorfor skildringerne fremstår ”så indgående rigtige, at vi ser et helt samfund omkring personerne, skjønt han ikke tegner dem med.” Jørgensens ”rene realisme” indfanger således ikke bare et lille hjørne af virkeligheden, men skildrer et helt samfunds virkelighed. I gengivelsen af virkeligheden er det centralt for Rue, at kunsten skildrer sandheden og ikke skønheden, hvilket han selv understreger både i 1930 og i 1948 i *Dansk kunst omkring to verdenskrige*.

Rue bruger ikke selv ordet ”sandhed” i forordet til udgivelsen *Modstanden*, men det ligger alligevel som undertekst i hans beskrivelse af kunstnerens forhold til virkeligheden. *Modstanden* er en samling af 26 træsnit med motiver fra besættelsestiden udvalgt af Rue. Værkerne blev skåret, trykt og solgt illegalt, og indtægten gik til modstandsbevægelsen.<sup>233</sup> Det var Erling Frederiksen, der stod bag initiativet, og udover ham bidrog Dan Sterup-Hansen, Jane Muus, Christian Magle, Karl Hejlesen, Helge Bech og Regnar Jensen med værker (figur 9-11). Navne, der først blev offentlige efter krigen. Værkerne blev til ”under terrorens værste rasen”, som Rue kalder det, fra slutningen af 1944 og frem til befrielsen. Han understreger, at en kunst, der kan reproducere, i denne sammenhæng er den mest betydningsfulde, fordi trykkene kan spredes ”overalt hvor der er brug for dem”, og kunstneren dermed kan gribe ”aktivt og aktuelt ind”, som han formulerer det. Eller sagt med andre ord kan kunstneren få sine værker ud til folk hurtigt og dermed være en del af den aktuelle debat. Indholdsmæssigt peger Rue på, at de træsnit, der er udvalgt til bogen, gengiver ”tidens billede” direkte og realistisk. Til grund for dette ligger, at kunstneren ”finder udtryk for hvad der bevæger ham og hvad han ser omkring sig”. I teksten bliver det klart, at Rues forståelse af realisme ikke kun handler om, at kunstnerne gengiver virkeligheden, men i lige så høj grad om, at det kunstneriske udtryk ændres ”efter vor tids bevidsthed og i kontakt med det liv de skildrer”. Eftersom både indhold og udtryk finder sit udtryk i kontakt med tiden, har hver tid sin realisme. Rue slutter sin tekst af med en understregning af værkernes almenmenneskelige relevans, en understregning, som vi også har set hos blandt andre Sterup-Hansen. Rue skriver:

---

<sup>233</sup> Rue og Sankt Lukas Gildet, *Modstanden*.

Bogens billeder af tilstande vi alle har levet under, af følelser der har behersket alle, er betydningsfuld [*sic*] i sig selv, men ikke mindre vigtig vil det være hvis vi heri har lov til at se en ny realisme på vej.<sup>234</sup>

Rue håber altså på, at der i disse værker ligger kimen til en ny realisme, der tager afsæt i de almenmenneskelige vilkår, som alle lever under. Han siger det ikke direkte, men som jeg læser Rue, ligger sandheden i, at tidens billede bliver gengivet direkte og med afsæt i kunstnerens oplevelser af verden omkring ham.

I 1948 er sandheden igen på tapetet, når Rue spørger ”Udtrykker kunsten den virkelighed vi lever i?” i *Dansk kunst omkring to verdenskrige*.<sup>235</sup> Han understreger, at dette spørgsmål slet ikke opstår, så længe man holder sig til en æstetisk betragtning. Men det er ikke Rues primære ærinde. Rue finder blandt andet bevis for, at kunsten beskæftiger sig med den aktuelle virkelighed hos Per Ulrich, Erling Frederiksen og Folmer Bendtsen. I Per Ulrichs tegninger fra tiden som indsat i koncentrationslejrene møder vi ”virkeligheden i dens mest ødelæggende form” (figur 12), mens vi hos Erling Frederiksen møder samme virkelighed, men set ”fra den modsatte side, i modstandskampens heroiske form” (figur 13). Selvom både Ulrichs tegninger og Frederiksens træsnit er lavet over konkrete begivenheder, så gør den kunstneriske form dem i Rues optik til mere end bare illustration, reportage eller agitation. Han mener, den kunstneriske form ”giver dem gyldighed ud over den enkelte begivenhed”, og gør værkerne til ”det man i naturalismens dage kaldte tidens billede”, og det man i 1948 kalder for ”billedet af menneskeheden på denne tid”.

Hvor Rue i *Modstanden* fremhæver, at grafikken er særligt velegnet til at gribe aktivt og aktuelt ind i samfundsdebatten, så påpeger han i *Dansk kunst omkring to verdenskrige*, at man især finder billedet af menneskehedens situation realiseret i tegning og grafik. Han forklarer det med, at papirkunsten ikke er underlagt samme forventninger og restriktioner som maleriet, der ”dominerer det man kalder kunstlivet, hvor tidens smag noteres og hvorfra der øves en indgribende indflydelse på kunstens udvikling.” Papirkunsten flyver så at sige under radaren og har således muligvis en anden frihed til at udtrykke sig, fordi man ikke på samme måde forventer at se en kunstnerisk udvikling, hvilket både kan anskues godt og skidt. Godt, hvis det er rigtigt, at

---

<sup>234</sup> Ibid., forordet, upagineret.

<sup>235</sup> Rue, *Dansk kunst omkring to verdenskrige*, 104–124.



kunstnerne således har friere tøjler, og papirkunsten dermed repræsenterer en mulighed for et friere vækstlag, der ikke i samme grad som maleriet er underlagt ”tidens smag”. Skidt fordi det peger på, at papirkunsten rangerer lavt i kunsthierarkiet og derfor ikke kan regne med publikums eller de kunstprofessionelles opmærksomhed.

Realismen findes dog ifølge Rue også inden for maleriet, selvom disse tiltag i kunstlivet overskygges af ”det artistiske og abstrakte”, og han eksemplificerer med Folmer Bendtsen, der betegnes som en af foregangsmændene for en betydningsfuld gruppe af yngre kunstnere, der dyrker det realistiske maleri. Rue bruger i denne forbindelse ikke betegnelsen ”socialistisk realisme”, men lader Bendtsen selv pege i den retning, når han citeres for at have fortalt om hensigten med sit billede *Børn i gården* fra 1947 at (figur 14): ”Børnene skal fortælle om menneskets uovervindelighed og vilje til livet, trods alt, men de skal også føles og opleves som en protest i disse omgivelser, og de skal udtrykke en tro på et menneskeheds forår.”<sup>236</sup> Frem for at udpege forskellene imellem Ulrichs, Frederiksens og Bendtsens realisme vælger Rue at se dem alle tre som et udtryk for, at realismen er på vej tilbage i kunsten: Fælles for dem er, at de viser vejen frem mod en ny form for kunst, der viser os sandheden, menneskenes reelle tilværelse og giver os en karakteristik af tiden, uanset om den er skøn eller uskøn. Rue inddrager i denne forbindelse en anekdote om Joakim Skovgaard, der illustrerer ”virkeligheden med dets godt og ondt” anvendt som vurderingskriterium frem for en æstetisk vurdering: ”Da nogen overfor Skovgaard indvendte at hans Syndflodsbillede i Viborg domkirke virkede uhyggeligt, svarede han: ‘Det var sandelig ikke nogen hyggelig situation, slet ikke som at bade i Hellebæk.’”<sup>237</sup> Med den nye realisme er kunsten i Rues øjne kommet på rette spor igen efter en tid, hvor den i bund og grund skulle ”trøste os mod virkeligheden, istedetfor [*sic*] at vise os dens sande billede” og hvor ”tidens karakteristik, billedet af menneskeheden på denne tid og dette sted, har været forsvundet fra kunsten”.<sup>238</sup>

Som mange andre i perioden refererer Rue også ofte til ”sandheden” som et særkende ved den nye form for realisme. Desværre tales der aldrig i mere præcise vendinger om, hvilken form for sandhed, der er tale om i realismediskussionerne, og de forskellige forfattere kan i princippet mene vidt forskellige ting. Hos Rue, som hos mange andre, kobles begrebet dog med

---

<sup>236</sup> Ibid., 122.

<sup>237</sup> Ibid., 106.

<sup>238</sup> Ibid., 122.

”menneskets reelle tilværelse” og med ”en karakteristik af tiden”, og sandheden synes således at være knyttet til eller måske ligefrem at betyde ”sandheden om menneskets situation”. Der synes med andre ord at være tale om den samme form for tidsbillede eller tidskarakteristik, som Rue allerede i 1930 fandt i Aksel Jørgensens skildringer af samfundets fattigste, hvor Jørgensen ifølge Rue som allerede nævnt tegner et billede af hele samfundet gennem sine skildringer af et udsnit.

## En ny realisme

Debatten om den socialistiske realisme løjede af omkring 1952. Samme år så man det sidste til den socialistiske realisme i det danske udstillingsliv på udstillingen *Billedkunst 1952*, der blev afholdt på Den Frie i april 1952. Udstillingen var arrangeret af kunstnersammenslutningen Bølleblomsten og var en såkaldt ”diskussionsudstilling”, der skulle vise, hvad der rørte sig på den danske kunsts scene.<sup>239</sup> Selvom der også blev vist kunst, der hverken kan kategoriseres som socialistisk realisme eller som abstrakt kunst, eksempelvis af maleren Jørgen Kähler og billedhuggeren Knud Nellemose, var det disse to fronter, der blev ridset op og diskuteret i anmeldelserne. Således fremhæver Jørgen Fastholm i *Land og Folk* især en række kunstnere, der arbejder i et socialistisk realistisk udtryk, nemlig Anker Landberg, Ole Hammeleff, Victor Brockdorff og Folmer Bendtsen. Fra den abstrakte lejr fremhæver han Preben Hornung, Egill Jacobsen, Richard Mortensen og Asger Jorn, dog uden at nævne, hvor forskellige deres udgaver af et abstrakt formsprog er. Udstillingen giver ifølge Fastholm ingen afklaring på diskussionen. I *Aftenbladet* påpeger Pierre Lübecker i tråd med Fastholm, at udstillingen peger på ”de to store modsætninger”. Ifølge Lübecker er det udstillingens fortjeneste, at den klart viser, at ”problemet om den kunstneriske værdi” ikke lader sig afgøre ”med en henvisning til, om kunstneren tilhører den ene eller den anden ‘retning’”. Lübecker foretrækker selv den kunstner, ”der ved hjælp af billedet fortæller mest om sig selv og sit forhold til tilværelsen” og efter at have fremhævet enkelte kunstnere fra alle tre lejre, det vil sige fra de to poler og blandt dem, der hverken tilhører den socialistiske realisme eller de abstrakte, konkluderer han, at ”sejrene er individualismens”. Dermed lader han hverken det ene eller det andet udtryk vinde. Også Sigurd Schultz fokuserer på ”sammenstødet” mellem de to udtryk, som noget der er centralt for kunsts scenen på dette tidspunkt:

---

<sup>239</sup> Oplysningerne om udstillingen stammer fra disse tre anmeldelser: Jørgen Fastholm, «Diskussionsudstilling i Den Frie», *Land og Folk*, 5. April 1952; Schultz, «Aktuelle Kunstproblemer»; Pierre Lübecker, «Personlighedens sejr», *Aftenbladet*, 7. April 1952.

Man kan gerne sige om 'Billedkunst 1952', at det er en skrækkelig Udstilling, men man kan ikke afvise den. Thi det Sammenstød mellem den abstrakte kunst og den socialistiske Realisme, som er Udstillingens Hovedmotiv, vil blive retningsgivende for de kommende Aars Kunstudvikling [...]<sup>240</sup>

Han forklarer desværre ikke, hvorfor udstillingen kan betragtes som ligefrem skrækkelig. Men måske skyldes det, at de socialistiske realister, som han ikke bryder sig om, "ikke bare [er] fuldtallige, men snarest overtallige", og at den abstrakte kunst, som han godt kan lide, kun er "ufuldkommen" repræsenteret. Det fremgår, at han tænker på de konkret abstrakte, som eksempelvis Robert Jacobsen, når han taler om den abstrakte kunst. Egill Jacobsens udtryk kalder han for "abstrakt ekspressionisme". Selvom Schultz placerer sin sympati hos de abstrakte, medgiver han, at den socialistiske realisme efter al sandsynlighed "bærer en fremtid i sig", hvorfor stilkriegen ifølge denne anmelder ikke har fundet sin sejrherre på dette tidspunkt.

Den socialistiske realisme blev i efterkrigstidens Danmark fra starten mødt med betydelig modstand både på grund af dets ideologiske grundlag, dets tilknytning til Sovjetunionen og på grund af dets udtryksform, og man havde svært ved at respektere billederne som kunst. Men hvad der blev det sidste dødstød er svært at sige. Måske var den endelige afskrivning af den socialistiske realisme betinget af den større og større afstandtagen til kommunismen, der fandt sted på dette tidspunkt? Jens Jørgen Thorsen forklarer udtrykkets fremgang sidst i 1940'erne med det kommunistiske partis ditto, men siger omvendt ikke noget om, hvorvidt udtrykkets faldende popularitet kunne hænge sammen med den lignende udvikling for partiet.<sup>241</sup>

For at gøre en lang historie kort, så havde den socialistiske realisme på intet tidspunkt mange tilhængere i Danmark. Både de kunstnere, der var tilknyttet det venstreorienterede *Dialog*, og dem, der var medlem af DKP, heriblandt Erik Thommesen, Ejler Bille og Asger Jorn, tog afstand fra udtrykket. Som nævnt var Dan Sterup-Hansen en af de få, der ikke var fuldkommen afvisende overfor udtrykket, men han var en undtagelse i *Dialog*- såvel som i DKP-sammenhæng. I *Informations* mini-enquete med de seks såkaldt "tilfældige" kunstnere fra 1950 var der, som jeg har været inde på, også kun en enkelt, nemlig Richard Mortensen, der ikke udelukkende havde foragt til overs for udtrykket. På linje med Sterup-Hansen så han en værdi i, at kunsten med den

---

<sup>240</sup> Schultz, «Aktuelle Kunstproblemer».

<sup>241</sup> Thorsen, *Modernisme i dansk malerkunst*, 175.

socialistiske realisme var vendt tilbage til for alvor at interessere sig for indholdet igen. Hermed peger de to kunstnere på et helt centralt fokus for den nye realisme, der formes og defineres på dette tidspunkt, nemlig indholdssiden. Det er interessant at se, at Sterup-Hansen i 1951 ligefrem sætter lighedstegn mellem netop indholdet og ”den menneskelige holdning”:

Det var en revolutionerende indsats de kubistiske malere gjorde da de under forrige verdenskrig proklamerede den rene kunst. (Formens og udtrykkets afgørende betydning for kunstværkets eksistens) Lige så revolutionerende er i dag kravet om indholdet, den menneskelige holdning.<sup>242</sup>

Også Sigurd Schultz pointerer mennesket som helt afgørende i sin kritik af den socialistiske realisme: ”En Propaganda-Kunst uden Hjerter bliver ikke til Kunst. Den bliver først til noget den Dag, da Mennesket i Kunstneren lever med i den [...]”<sup>243</sup>

Den nye realisme blev i høj grad defineret op imod den socialistiske realisme. Dette skyldtes først og fremmest, at den socialistiske realisme havde fyldt meget i debatten om realismen hidtil. Nu var det nødvendigt med en nydefinering af den del af realismen, som var noget andet end socialistisk realisme, så forskellene kunne markeres.<sup>244</sup> Både kunstnerne selv og de kunstprofessionelle, der støttede den nye realisme, havde behov for at markere løsrivelsen af realismen fra kommunismen, fra et konkret politisk program og fra den socialistiske realismes kunstnerisk set særdeles dårlige omdømme. Ole Sarvig understreger uden at vide af det dette behov, da han i en kronik fra 1951 giver udtryk for den opfattelse, at menneskeskikkelsen kun kan bringes ind i billedet igen ”ved et magtbud, der gør vold på den linie, som den frie menneskelige erkendelse har bevæget sig ad i kunsten siden slutningen af forrige århundrede”.<sup>245</sup> Som han ser det, er menneskeskikkelsen i billedkunsten anno 1951 alene forbundet med en politisk styret og ufri kunst, og umiddelbart lader det ikke til, at han kan få øje på mennesket i andre former for realisme på dette tidspunkt. Der er dog ingen tvivl om, at der i 1951 fandtes realistiske udtryk, der gengav menneskeskikkelsen uden at være styret af et ”magtbud”, hvilket Sarvig formentlig enten ikke havde fået øje på eller afskrev som traditionalisme. Man kan her indføje, at Sarvig først opdagede Palle Nielsen, som sidenhen skulle få en plads som modernist i

---

<sup>242</sup> Lergaard et al., »Moderne kunst og socialistisk realisme«, 312.

<sup>243</sup> Schultz, »Aktuelle Kunstproblemer«.

<sup>244</sup> Inge Dybbro har også påpeget dette behov for at lægge afstand til den socialistiske realisme i: Dybbro, »Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960«.

<sup>245</sup> Ole Sarvig, »Kunstens øst og vest«, *Information*, 15. Juni 1951.

Sarvigs andenudgave af *Krisens billedbog*, i 1952.<sup>246</sup> Allerede i forordet til *Modstanden* udgivet umiddelbart efter befrielsen i 1945 skriver Harald Rue, at han håber, at det udtryk og det engagement, som ses i udgivelsens træsnit, er tegn på, at en ”ny realisme” er på vej.<sup>247</sup> Rue peger på, at det, der binder Sankt Lukas Gildets medlemmer, som kunstnerne kaldte sig af hensyn til deres anonymitet, sammen, er deres vilje til realisme. Rue skriver endvidere:<sup>248</sup>

Det er ikke blot forholdet til virkeligheden omkring dem og emnevalget der her er tale om, i den er de beslægtet med vore store virkelighedsskildrere fra århundredets første tiår, som for øvrigt alle er realister. Det er selve det kunstneriske udtryk de søger at ændre efter vor tids bevidsthed og i kontakt med det liv de skildrer, det må nødvendigt blive til et andet end deres store forgængeres.<sup>249</sup>

I 1957 peger også Erik Fischer på modstandsværkerne som forløbere for den nye interesse i virkelighedsskildring inden for grafikken:

Allerede i 1945, under besættelsestidens sidste fase, havde en kollektiv gruppe væsensforskellige kunstnere – hvoriblandt nogle, der senere skulle præge både illustrationsgrafikken og den frie grafik – kunne samles om den opgave i en række illegalt udsendte træsnitbilleder at skildre episoder fra den tyske okkupation. I deres spor, eller sideløbende, har andre taget virkelighedsskildringen op.<sup>250</sup>

To af Sankt Lukas Gildets medlemmer, nemlig Erling Frederiksen og Dan Sterup-Hansen, deltog da også netop i *Mennesket*-udstillingerne, hvormed der etableres en direkte sammenhæng mellem modstandsværkerne og menneskeskildrerne og underbygger tesen om, at modstandsværkerne kan ses som den spæde start på udviklingen af en ny realismen med mennesket i centrum.

Samtidig med at Dan Sterup-Hansen arbejdede på at udvikle det nye udtryk, var han sammen med Erik Fischer central for formuleringen af den nye form for realismes karakteristika. Hos begge fremhæves det, at det handler om en ny menneskelighed i kunsten. I 1951 skriver Dan Sterup-Hansen:

---

<sup>246</sup> Ole Sarvig anmeldte begejstret Palle Nielsens første separatudstilling, der fandt sted i Bingers kunsthandel. Sarvigs anmeldelse stod at læse i *Information* den 8. marts 1952.

<sup>247</sup> Rue og Sankt Lukas Gildet, *Modstanden*.

<sup>248</sup> Navnet *Sankt Lukas Gildet* havde de hentet fra det ældste kunstnerlaug i Europa: Abildgaard, *Erling Frederiksen*, 14.

<sup>249</sup> Rue og Sankt Lukas Gildet, *Modstanden*, forordet, upagineret.

<sup>250</sup> Fischer, *Moderne dansk Grafik 1940-1956*, 22.

Spørgsmålet om en ny naturalisme, en ny realisme er ikke begrænset til den i indhold og form bestemte socialistiske realisme. I Frankrig ser vi en række kunstnere, og vel at mærke nogle af de betydningsfuldeste, som arbejder med naturen som grundlag og mennesket som noget helt centralt, ikke som en hieroglyf eller anden formel vedtagelse, men som den eneste vej til fortsat udvikling og fornyelse.<sup>251</sup>

Efter først at have lagt afstand til den socialistiske realisme henviser Sterup-Hansen, med reference til den franske kunsts scene, således til, at det ikke alene er muligt at arbejde med menneskefiguren uden om abstraktionen, men at det rent faktisk er heri kunstens fremtid ligger. Året efter funderer Dan Sterup-Hansen over tidens forskellige realismer og giver samtidig et bud på, hvad begrebet betyder for ham. Teksten handler om kollegaen Erling Frederiksen:

Jeg vil kalde Frederiksen en realistisk kunstner, men hvad dækker begrebet 'realist' for os i dag. Vi har mange former for realisme. Der er vores gamle bekendte 'socialrealismen', og nu møder Frankrig med 'socialistisk realisme'. Den nonfigurative bevægelse regner sig i allerhøjeste grad for realistisk, da den ikke vil tillægge billedernes farver og flader andre egenskaber end at være farver og flader. [...] Realisme dækker for mig noget jordbundet, noget nærværende, lige fra at gribe en ting og holde om den, og til at erkende dens egenskaber i forhold til andre ting, men det dækker også en holdning overfor andre mennesker, at man vedkender sig et menneskeligt fællesskab og respekterer fællesskabets love. At være realist kan ikke være et programpunkt, men er en livserkendelse, en måde at leve på, et forhold til menneskenes livsbetingelser.<sup>252</sup>

Igen ser vi, at Sterup-Hansen, her med bemærkningen om, at det at være realist ikke kan være et "programpunkt", lægger afstand til den socialistiske realisme. I stedet handler realisme for ham om en respekt for fællesskabet og om forholdet til menneskenes livsbetingelser. Realisme bliver således i Sterup-Hansens udlægning nærmest lig med en humanisme. Sterup-Hansens definition ligger ikke langt fra den holdning, som Erik Fischer giver udtryk for, da han i starten af 1957 ser tilbage på udviklingen inden for dansk grafik i perioden 1940-1956. Her beskriver Fischer hvordan der, stærkt påvirket af Aksel Jørgensen, er vokset en politisk og medmenneskeligt indstillet kunst frem hos grafikskolens unge kunstnere, som er kendetegnet ved at være:

[...] noget hinsides det tekniske og formelle: en trang til på ny at bruge kunsten som et meddelelsesmiddel ud over de individuelle udtryk, til at skabe en kunst, der bedst kan betegnes som politisk, d.v.s. medmenneskeligt indstillet, parat til at tillægge sig nye mytologier og ikke kun

---

<sup>251</sup> Sterup-Hansen, «Gennem en lukket dør».

<sup>252</sup> Sterup-Hansen, «Maleren og billedhuggeren Erling Frederiksen», *Dialog* nr. 1, (Marts 1952): 27.

begrænset til at være dekorativ og privat. I den funktionsløse grafiks frihed fandt disse strømninger en åben kanal.<sup>253</sup>

Citatet er ladet med henvisninger til tidens forskellige kunstdebatter herunder til Sarvigs ideer om den modernistiske kunst, som de kom til udtryk i *Krisens billedbog*. Således fremhæver Fischer den nye kunst, som han med et udtryk, der handler om andet og mere end det ”tekniske og formelle”, også kalder den nye ”repræsentative” kunst, med hvilket han mener, at den ikke i samme grad som den modernistiske kunst er selvreflekterende og optaget af det æstetiske. I stedet er der tale om en kunst, der bruges som ”et meddelelsesmiddel”, det vil sige, at den har et budskab, et indhold. Dette ligger også i, at kunsten er ”parat til at tillægge sig nye mytologier”. Med betoningen af, at den nye kunst udvikler nye mytologier, markerer Fischer samtidig en afstandtagen fra Sarvigs beskrivelse af den modernistiske kunst som en, der definitivt har ”forladt overleverede mytologier”.<sup>254</sup> Fischers fremhævelse af, at den nye kunst ikke er begrænset til at være ”dekorativ og privat” og heller ikke er optaget af det, han kalder for ”den ligegyldige individualitet”, er ligeledes en markering af afstanden til den abstrakte kunst, der er forbundet med absolutte jeg-oplevelser. Fischer understreger hermed, at den nye kunst har et bredere menneskeligt sigte, eller som han også formulerer det, den er ”politisk, d.v.s. medmenneskeligt indstillet”. At Fischer opfatter det, at kunsten er ”medmenneskeligt indstillet” som politisk, kan hænge sammen med, at netop mennesket, medmennesket og humanismen lå højt på tidens forskellige dagsordner, hvilket jeg vender tilbage til i kapitel 3.

For nu at opsummere hvad den nye realisme ifølge Dan Sterup-Hansen og Erik Fischer er, så er der tale om en repræsentativ kunst, der tager udgangspunkt i virkeligheden, og som har et særligt fokus på mennesket som motiv og som tema. Der er tale om en realisme, der defineres op imod de to udtryksformer, abstraktionen og den socialistiske realisme, der henholdsvis gengiver en uvirkelighed og en politisk ideologi. Som Fischer understreger, er mennesket vendt tilbage til kunsten på et andet teoretisk grundlag end tidligere og udtrykker nu en mere almen menneskelighed ”befriet for øjeblikkelighed” og individualitet. Om dette skriver Fischer i forbindelse med Dan Sterup-Hansens kunst:

---

<sup>253</sup> Fischer, *Moderne dansk Grafik 1940-1956*, 21.

<sup>254</sup> Sarvig, *Krisens billedbog*, 18.

Thi målet var en menneskelig, repræsentativ kunst, ingen eksperimenterende leg med dekorative midler. Mennesket blev selv et middel i denne kunst, først ved at styrkes og afklares i den teoretiske bearbejdelse kunne det genopstå på ny, befriet for øjeblikkelighed, løsgjort fra det tilfældige sted og den ligegyldige individualitet, genopstå som et opfyldt mål, som bærer af en ny mytologi.<sup>255</sup>

Den nye mytologi kan forstås som en ny fortælling om mennesket, der netop har fokus på de almenmenneskelige vilkår. Dette fokus på indhold og meddelelse betyder dog ifølge Fischer ikke, at det nye udtryk ikke vægter formen, hvilket blandt andet fremgår af dette citat om Palle Nielsen:

En rigere og mere lidenskabelig meddelelse om samtid og mennesker, tydeliggjort under anvendelse af minutiøst gennearbejdede kompositionelle midler, er ikke fremført i periodens grafik, vel overhovedet aldrig i dansk kunst.<sup>256</sup>

Ifølge Fischer findes denne form for kunst i 1957 særligt indenfor grafikken:

I denne stræben mod temaet, mod repræsentationen, som melder sig tydeligst og mest upåkaldet i den yngste, funktionsløse grafik, åbenbares noget væsentligt om kunstens mål, her og nu. Om de ydre forudsætninger vil være til stede for et lignende gennembrud i malerkunsten er et spørgsmål som endnu ikke kan besvares, selv om den første begyndelse er gjort. Sker det, eller sker det ikke, dansk grafik har dog heri vist sin selvstændigste kraft.<sup>257</sup>

### **James Hymans ”modernistiske realisme”**

Den britiske kunsthistoriker James Hyman argumenterer i sin bog *The Battle for Realism. Figurative Art in Britain During the Cold War 1945-1960* fra 2001 for, at realismen ikke alene var et centralt udtryk på den engelske kunstscene i perioden fra krigens ophør til sidst i 1950erne, den udgjorde også sin tids kunstneriske fortrop.<sup>258</sup> Hymans overordnede projekt er således at give realismen den plads i kunsthistorien, som svarer til den position, som han mener, at den havde på 1950ernes britiske kunstscene, og hans projekt er i denne henseende nært relateret til nærværende projekt. Det er især Hymans behandling af realismen i England under den tidlige kolde krig, der

---

<sup>255</sup> Fischer, *Moderne dansk Grafik 1940-1956*, 22.

<sup>256</sup> Ibid., 23.

<sup>257</sup> Ibid.

<sup>258</sup> James Hyman, *The battle for realism : figurative art in Britain during the Cold War, 1945-1960* (New Haven: Published for Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2001).



er relevant for denne afhandling, på grund af hans redegørelse for det, som han definerer som ”den modernistiske realisme”. Hyman beskriver ”den modernistiske realisme” som en sen modernisme, der indholdsmæssigt såvel som formelt udtrykker den sårbarhed og udsathed, som mennesket fysisk og psykisk oplever i en fremmedgørende og fjendtlig verden.<sup>259</sup> Udtrykket blev påvirket først af fænomenologien og siden af eksistentialismen. Modernistisk realismebegrebet er interessant, fordi det betegner et kunstnerisk udtryk, der har mange ligheder med menneskeskildrernes. Det er derfor anvendeligt som analyseredskab i forhold til menneskeskildrernes kunst og kan hjælpe til en udvidet forståelse af, hvad der er på spil i deres værker, blandt andet i forhold til relationen mellem indholdet og formen, de figurative og de formelle elementer, men også i forhold til specifikke indholdselementer og med hensyn til værkets relation til virkeligheden. Begrebet kan således være med til at pege på, hvordan den figurative kunst, også i Danmark, ikke bare fortsætter ud ad traditionens slagne vej, men udvikles i dialog med den modernistiske kunsts karakteristika, herunder abstraktionens formsprog og den modernistiske kunsts fokus på materialet og fladen. Derudover giver inddragelsen af Hymans værkanalyser lejlighed til at se menneskeskildrernes værker i forhold til den samtidige britiske kunstscene. Begrebet om ”den modernistiske realisme” er desuden interessant, fordi det gør op med stilkriegen mellem figuration og abstraktion og slår fast, at der var andre mulige positioner end ‘enten eller’, der var også ‘både og’ eller måske snarere ‘midt i mellem’. Således kan Hymans begreb udgøre en kærkommen begrebslig perspektivering til denne del af afhandlingen, der har beskæftiget sig med de samtidige danske modernisme- og realismediskussioner. Begrebet vil blive anvendt i afhandlingens værkanalyser i kapitel 6.

Hvor den traditionelle opfattelse af Den Kolde Krigs visuelle kunst har været, at den var bestemt af en konflikt mellem abstraktion og realisme, mener Hyman, at konflikten i stedet gjaldt kampen om realismen. Det vil sige en kamp, der foregik mellem den modernistiske realisme og den socialistiske realisme, der hver især repræsenterede sit sæt af ideologier. Valget mellem den ene eller den anden form for realisme var derfor ikke kun et æstetisk valg eller et spørgsmål om stilistisk præference, ifølge Hyman var det i høj grad også et spørgsmål om internationalisme kontra nationalisme, liberalisme kontra kommunisme, kunstnerisk autonomi kontra åbenlys

---

<sup>259</sup> Ibid., 16.

politisering og individets geni over for en kollektiv handling.<sup>260</sup> Hyman opsummerer her sin position og peger samtidig på, at kampen om realismen såvel som realismens centrale position gik langt ud over Englands grænser:

Most importantly, in contrast to previous studies of Cold War culture in which realism is widely neglected, considered peripheral or presented as a force of reaction, this book demonstrates that the battle for realism held centre stage in Britain, as it did in Europe, from the ending of the Second World War until the late 1950s, between the fall of neo-Romanticism and the rise of Abstract Expressionism.<sup>261</sup>

Som et tidligt eksempel på den modernistiske realisme peger Hyman på Giacomettis *The Square II* fra 1948-49 (figur 15, MoMAs version af værket kaldet *The City Square*), og fremhæver følgende karakteristika ved værket som modernistiske: a) værket skildrer det moderne liv; b) værket afslører dramatiske spændinger; c) værket skildrer emnet uden brug af anekdoter, men ved at fokusere på individets problemer; d) værket giver plads til tvetydighed; e) beskæftiger det sig med kroppens bevægelse i rum. Hyman peger derudover på, at denne form for realisme enten implicit eller eksplicit beskæftiger sig med en følelse af at være truet og af at være angst.<sup>262</sup> Således, siger Hyman, levede den del af den figurative kunst i Europa, som Giacometti repræsenterede, i lige så høj grad som den abstrakte ekspressionisme op til de af den indflydelsesrige amerikanske kunstkritiker Clement Greenberg definerede centrale karakteristika for modernismen, nemlig at kunsten var ikke-narrativ, ikke-litterær og ikke-illustrativ for i stedet at fremhæve værkets direkte henvendelse og tilstedeværelse.

Rødderne til den modernistiske realisme finder Hyman i værker af henholdsvis Paul Klee (figur 16), Alberto Giacometti (figur 17), André Masson (figur 18) og Francis Bacon (figur 19) fra perioden 1929 til 1948. Alle fires værker beskæftiger sig med ”menneskets knibe” eller ”menneskets umulige situation”, ligesom de har en fælles ambition om at opfinde et nyt visuelt sprog, der følger den vej, som kunstkritikeren David Sylvester i 1948 betegnede ”un nouveau réalisme de l’imagination”.<sup>263</sup> Hyman kalder også den nye form for realisme for ”this bloody

---

<sup>260</sup> Ibid., 2. Der er her tale om nærmest identiske sæt af ideologier med dem, der normalt kædes sammen med abstraktion-realisme modsætningen. Her er den blot overført til en diskussion mellem to former for realisme.

<sup>261</sup> Ibid., 3.

<sup>262</sup> Ibid., 13.

<sup>263</sup> Ibid.

realism of the imagination” med særlig reference til Andre Massons og Francis Bacons voldsomme og ofte blodige billeder af lidende mennesker.<sup>264</sup>

David Sylvester spillede en central rolle i promoveringen af udøverne af den modernistiske realisme, særligt i årene 1950 til 1952 gjorde han en stor indsats for at fremme kunstnere som Francis Bacon, Lucien Freud, Rodrigo Moynihan, Alberto Giacometti og André Masson i England. Sylvester betragtede Klee som ophavsmanden og Masson og Giacometti som dem, der tog tråden op og videreudviklede udtrykket. Det var Klee, der var udgangspunktet for, at Sylvester udviklede en fænomenologisk læsning af værket, ligesom det var Klee, der inspirerede ham til at overføre denne form for læsning mere direkte til realismen. Hyman uddyber:

This phenomenological reading of the artwork, which evolved in Paris in the mid-1940s, provided a means of transposing a spatial reading of abstraction into a re-reading of a stylistically diverse body of figurative sculpture and painting from across Europe. It was this phenomenological overlaid by Existentialism, that provided the theoretical underpinning for Modernist realism.<sup>265</sup>

Sylvester lagde vægt på, at kunstneren havde dybe rødder i samtiden og udtrykte den. Han opfattede netop Klee som en kunstner, hvis nye visuelle sprog var et udtryk for det samtidige menneskes oplevelse af sig selv.<sup>266</sup> I 1950 skrev Sylvester om Masson og Giacometti at de: ”...express the new conception of space that has grown out of the combined inspiration of Klee and Impressionism”.<sup>267</sup> Og han argumenterede videre for, at de havde ”integrated this with a more objective and humanistic approach to reality ... communicating a new vision of the world.”<sup>268</sup>

Blandt de britiske kunstnere var Victor Pasmore et vigtigt led i udviklingen af den modernistiske realisme. Han bevægede sig hurtig væk fra udtrykket, der forenede realismen med abstraktionen, og videre til et abstrakt konstruktivistisk udtryk, der fuldt ud vendte ryggen til figurationen, men inden da malede han blandt andet *The Evening Star: Effect of Mist* fra 1945-47 (figur 20). Sylvesters beskrivelse af værket understreger, hvad Hyman mener, når han taler om en modernistisk realisme, der kombinerer en fænomenologisk oplevelse af rummet med en realisme, der beskriver ”situationen”. Sylvester skriver om Pasmores værk:

---

<sup>264</sup> Ibid., 16.

<sup>265</sup> Ibid., 21.

<sup>266</sup> Ibid., 22.

<sup>267</sup> Ibid., 16.

<sup>268</sup> Ibid.

[...] a picture or a sculpture of this kind is devoid of a focal point, and the spectator reads it, not by confronting it as a scene detached from himself, but by entering it and moving about in it... its realism is its concordance with our subsequent experience of reality, not with our previous experience. And it is sure that one of the essential functions of art is to impose the artist's vision upon mankind's vision of the external world.<sup>269</sup>

Hyman kalder meget passende også denne form for realisme for en "fænomenologisk realisme". Franske og engelske filosoffer og kunsthistorikere udviklede således med Maurice Merleau-Ponty som drivkraften i Frankrig og David Sylvester som drivkraften i England en fænomenologisk læsning af det modernistisk-realistiske udtryk. I en fænomenologisk læsning af værket står betragteren ikke uden for værket og aflæser dets scene som noget, der er afskåret fra ham eller hende. I stedet opleves værket langt mere kropsligt, ved at betragteren har en oplevelse af at bevæge sig ind og rundt i værket. Blandt menneskeskildrerne peger både Dan Sterup-Hansen og Palle Nielsen på, at noget lignende er på spil i deres værker. Dan Sterup-Hansen har eksempelvis fortalt, at han i forbindelse med sine fremstillinger af blinde opfattede denne "'blinde'-tilstand" som en tilstand, hvor man "ser" gennem kroppen.<sup>270</sup> For Palle Nielsens vedkommende stiftede han bekendtskab med Maurice Merleau-Pontys *Maleren og filosofen*, da den i 1970 blev udgivet på dansk, og det fremgår af breve, som Nielsen har skrevet til forfatteren til monografien *Den fortryllede by*, at Nielsen hos Merleau-Ponty fandt bekræftelse på en masse, som han havde tænkt, anet og arbejdet med længe.<sup>271</sup> For Palle Nielsen giver det mening, at det ikke er vores tanke, men vores krop, der former vores oplevelse af verden omkring os, og han har således ifølge Romare, streget tredobbelt under det sted, hvor Merleau-Ponty skriver, at vores sanseoplevelser ikke er tankens produkter eller efterligninger, men tingen selv, som tager form takket være vores krop.<sup>272</sup>

Francis Bacon og Lucien Freud blev de næste malere, som fik stor betydning for videreudviklingen af den modernistiske realisme. Sylvester opdagede dem i henholdsvis 1949 og 1950. Med disse to kom der større fokus på angsten som tematisk indhold. Begge malere repræsenterer ofte angsten uden at forklare dens årsag, et træk som vi også møder hos

---

<sup>269</sup> Ibid., 31.

<sup>270</sup> Dan Sterup-Hansen, *Dan Sterup-Hansen. Grafik og tekstfragmenter. En se-bog* (København: Gyldendal, 1976), 26.

<sup>271</sup> Kristian Romare, *Den fortryllede by: en bog om Palle Nielsen* (København: Hans Reitzels Forlag, 1990), 217.

<sup>272</sup> Ibid., 218.

menneskeskildrerne. I en tekst, som Sylvester skrev om Bacon til udstillingen på Venedig Biennalen i 1954, beskrev han Bacons figurer således: "they are as appalling as they are compelling, for these are creatures faced with their tragic destiny". Endvidere skrev han, at de var: "a reflection of 'the chaotic present and the battered past'".<sup>273</sup> Således havde Sylvesters tekst stærke reminiscenser af Herbert Reads tekst fra Biennalen i 1952, hvor Read refererede til en "geometry of fear". Begge forfattere fokuserede på de sårbare og brutale aspekter af kunstnernes figurationer, ligesom de refererede til de samme kilder, herunder T.S. Eliots berømte digt *The Waste Land* fra 1922.<sup>274</sup>

I en disput med Greenberg i 1950, hvor Sylvester gav udtryk for, at Greenbergs store fejltagelse var, at han opfattede Pollock, Gorky og de Kooning som udtryk for et særligt amerikansk fænomen, der også var udtryk for det allermest samtidige, pegede Sylvester på, at fremtiden ikke lå i "det moderne", men i "det samtidige".<sup>275</sup> "Det samtidige" skulle ifølge Sylvester ikke findes i den amerikanske abstrakte kunsts "ekspressionisme" eller "romanticisme", men i stedet i "en europæisk sensibilitet". Denne fandt han hos de britiske realister, som han fremhævede for i modsætning til deres parisiske samtidige at tage arven op fra mellemkrigstidens parisiske mestre. Sylvester definerede "the new vision" som: "the less 'modern' but more truly contemporary work of Masson, Tal Coat, Gruber, Bacon and above all Giacometti".<sup>276</sup> Kunstnerne på Sylvesters liste var alle optaget af figuren, men repræsenterede derudover meget forskellige stilistiske udtryk. Udvalget peger dermed på et vigtigt træk ved den modernistiske realisme. Der, hvor Sylvester og Greenberg havde noget til fælles, var i deres afstandstagen fra den socialistiske realisme og i deres tro på kunstneren som geni, der ligeledes markerede en kontrast til kommunismens fejring af den kollektive præstation.<sup>277</sup>

Hyman påpeger at, hvor abstraktionen dominerede den parisiske kunstscene i årene umiddelbart efter 2. Verdenskrigs ophør, så dominerede realismen i London, hvor strømningen blev opfattet som kunstscenens fortrop. Hovedlinjerne i disse tendenser stod blandt andet klart frem på udstillingen *London-Paris: New Trends in Painting and Sculpture*, der fandt sted på Institute of Contemporary Art (ICA) i foråret 1950. I kataloget skrev den britiske kunsthistoriker Benedict

---

<sup>273</sup> Hyman, *The battle for realism*, 34.

<sup>274</sup> Ibid.

<sup>275</sup> Ibid., 25.

<sup>276</sup> Ibid.

<sup>277</sup> Ibid., 26.

Nicolson om repræsentanterne for London-scenen: “one thing is clear: the eight young [British] artists whose works are assembled here have the deepest reverence for the subject matter they have chosen, and set out to represent it modestly and faithfully.”<sup>278</sup> Den vægt, der her lægges på kunstnernes fokus på indholdet, minder i høj grad om den, som de danske anmeldere lagde på menneskeskildrernes vægtning af motivet som indhold frem for form. De danske anmeldere fremhævede især, at kunstnerne både tog alvorligt stilling til mennesket som indhold og til samtiden, hvilket jeg vender tilbage til i kapitel 5.

I 1952 blev der afholdt hele tre ICA udstillinger med fokus på den modernistiske realisme, hvilket understreger strømningens centrale status på dette tidspunkt. I forbindelse med udstillingen *Sixteen Young Sculptors* fremhævede kritikerne, at kunstnerne var i færd med ”a full-scale return to the human form”, og at værkerne repræsenterede ”a new kind of sculpture by a new kind of artist ... strongly humanistic ... but somewhat despairing ... he believes ... the human form has to be translated into a new symbolism”.<sup>279</sup> 1952 var også året, hvor Sylvester arrangerede udstillingen *Recent Trends in Realist Painting*, ligeledes på ICA. Her præsenterede han værker af de kunstnere, som han mente var den nye fortrop: Bacon, Freud, Moynihan, Buffet, Giacometti, Gruber, Masson og Rebeyrolle. Udstillingen viste, hvad Hyman kalder for en udpræget europæisk realisme. Der blev udstillet værker af kunstnere født i Tyskland, Frankrig, Schweiz, Spanien, Irland, England og Skotland, som alle præsenterede symboler på en vesteuropæisk kultur, der kæmpede med de menneskelige vilkår på et kontinent ødelagt af 2. Verdenskrigs nylige traumer.

Som det vil fremgå, når *Mennesket*-udstillingerne præsenteres og diskuteres i de følgende kapitler af afhandlingen, er der en lang række lighedspunkter mellem Sylvesters og Hymans modernistiske realisme og de danske menneskeskildreres værker. Først og fremmest er der de indholdsmæssige elementer: mennesket, situationen, angsten, brutaliteten og de dramatiske spændinger, der peger på den sårbarhed og udsathed, som mennesket oplevede i tiden der fulgte 2. Verdenskrig. Der er tale om indholdselementer, der alle vægter et humanistisk indhold. Derudover er der lighedspunkter i måden hvorpå, indholdet er præsenteret, hvor blandt andet værkernes fokus på individets problemer, og værkernes fokus på kroppens bevægelse i rum er

---

<sup>278</sup> Ibid., 36.

<sup>279</sup> Ibid.

gennemgående for både repræsentanterne for den modernistiske realisme og for menneskeskildrerne. Det er også muligt at pege på ligheder, hvad angår gengivelsen af rummet og i det hele taget den formelle side af værket, der også hos menneskeskildrerne bruges til at understrege de spændinger, der ligger i indholdet. Både repræsentanterne for den modernistiske realisme og de danske menneskeskildrere kan således siges at skildre det, som Herbert Read i 1952 kaldte for en ”geometry of fear”, et begreb jeg vender tilbage til i kapitel 6.<sup>280</sup>

## Opsamling på realismediskussionerne

Hensigten med dette kapitel har været at kortlægge hovedlinjerne i de tanker og diskussioner om realisme, der dannede baggrunden for udviklingen af den nye realisme i efterkrigstidens danske grafik. Gennem denne kortlægning af centrale diskurser fra tiden op til *Mennesket*-udstillingerne fandt sted har det været intentionen at give et nuanceret indblik i, hvordan begrebet realisme blev anvendt og forstået.

Jeg indledte kapitlet med at se på, hvordan Julius Bomholt i 1930erne foregriber efterkrigstidens konflikt mellem æstetisering og indhold, samt med at påpege, hvordan hans forståelse af realismen udvikler sig fra at være beslægtet med Zhdanovs forståelse af den socialistiske realisme til en forståelse, hvor fokus er på almenmennesket og sandheden. Som pointeret peger Bomholts orientering omkring det almenmenneskelige frem mod efterkrigstiden, ligesom efterkrigstidens fokus på at skildre sandheden frem for det skønne foregribes hos Bomholt i 1930erne. Som jeg har argumenteret for, kan der etableres forbindelse mellem Bomholt og menneskeskildrerne via Arbejdernes Kunstforening, som Aksel Jørgensen var en af hovedkræfterne bag. Herefter fulgte en diskussion af samme Jørgensens kunstforståelse, hvor jeg peger på, på hvilken måde denne har sat sine mærkbare spor i menneskeskildrerne arbejde med virkeligheden. I lighed med Bomholt havde Jørgensen en stærk interesse i at kunsten skulle gengive virkeligheden og ”sandheden”. For Jørgensen var det væsentligt dels, at virkelighedsgengivelsen var baseret på det set, dels at der ikke var noget ”forsonende” i skildringen, fordi, som han siger, ”det var først og sidst sandheden, det kom an på.”<sup>281</sup> Et væsentligt aspekt af Jørgensens realismeforståelse er, at sandheden i lige så høj grad ligger i det, han kalder for en objektiv gengivelse af motivets form og rytme, som den

---

<sup>280</sup> Herbert Read, «New Aspects of British Sculpture», i *Exhibition of works by Sutherland, Wadsworth, Adams, Armitage, Butler, Chadwick, Clarke, Meados, Moore, Paolozzi, Turnbull, Venedig* (The XXVI Biennale, 1952).

<sup>281</sup> Jørgensen og Clemmesen, *Den sort-hvide kunst.*, 19.

ligger i at gengive virkeligheden uforskønnet. Sandheden er hos Jørgensen således tobenet og har altså både en motivisk og en formel side, en forståelse som især Palle Nielsen og Dan Sterup-Hansen på hver deres måde arbejder videre med.

I afsnittet om efterkrigstidens realisme-debatter har jeg fokus på debatten om den socialistiske realisme, som den udfolder sig i perioden 1946-1952. I samspil med diskussionerne om den modernistiske kunst, der forgår sideløbende, udgør de to efterkrigstidens vigtigste diskurser om kunsten. Samtidig udgør de stilkrigens to fronter, ligesom de danner den baggrund, som den nye realisme udtrykkes på og op imod. Som påpeget var det for dens udøvere og fortalere væsentligt at markere den nye realismes forskellighed i forhold til den socialistiske realisme, og netop fordi den nye realisme således formuleres i direkte opposition til den socialistiske realisme, har jeg gjort så relativt meget ud af at kortlægge debatten om dette udtryk.

En milepæl i debatten var Aleksandr Gerasimovs kronik ”Om kunstens opgaver”, der blev bragt i *Land og Folk* i september 1946. Her fremlagde Gerasimov Sovjets officielle program for litteraturen og billedkunsten. Kronikken affødte en del debat, hvoraf størsteparten var præget af skarp afstandtagen, også blandt de kunstnere, der var medlem af DKP, her i blandt Erik Thommesen, Dan Sterup-Hansen og Ejler Bille. I debatten der fulgte i årene herefter, var Dan Sterup-Hansen dog samtidig en af de få, der kunne få øje på enkelte fremtidsmuligheder i den socialistiske realisme. I debatten indgår mange stemmer, hvoraf jeg her vil opridsede hovedargumenterne for henholdsvis fortalerne og modstanderne for den socialistiske realisme.

Tegner man linjerne op, så argumenterer de, der sympatiserer med (aspekter af) den socialistiske realisme, heriblandt altså Dan Sterup-Hansen, Richard Mortensen og Sigurd Schultz, for, at der er tale om en ny form for realisme, der henvender sig til folket i et enkelt og klart forståeligt udtryk, det vil sige i et genkendeligt realistisk og ikke abstrakt formsprog, og endvidere om en realisme, som tror på menneskets muligheder og en lykkelig fremtid. De understreger vigtigheden af, at der er tale om en kunst med en social mission, og de fremhæver, at den socialistiske realisme er vigtig for erkendelsen af tiden, fordi den tager stilling til virkeligheden. Desuden lægges der blandt støtterne stor vægt på, at kunsten med den socialistiske realisme, efter en længere periode hvor indholdet har været underordnet formelle og æstetiske eksperimenter, er vendt tilbage til



indholdet. Flere af debattørerne pointerer, at denne vending er væsentlig for udviklingen af den figurative og realistiske kunst.

Modstanderne derimod argumenterer for, at udtrykket er forsimplet propaganda, der taler ned til betragteren, og som lader hånt om de kunstneriske aspekter af værket. Ole Sarvig er nok den, der sætter sagen mest på spidsen, når han i sin anmeldelse af *Corner*-udstillingen i 1950, hvor Victor Brockdorffs trilogi *Socialisme, Fred og Arbejde* blev udstillet, kalder udtrykket for et forræderi mod den menneskelige frihed og erkendelse. Men selvom de øvrige kritikere ikke udtaler sig lige så bombastisk, er de stort set enige, når de klandrer den socialistiske realisme for at være for ”mekanisk” og ”styret” i modsætning til ”levende”, ”organisk” og ”fri”. Udtrykket havde i kritikernes øjne et for ensidigt fokus på motiv og budskab og for lidt opmærksomhed omkring værkets kunstneriske aspekter, hvilket gjorde værkerne til det, som Johan Møller Nielsen kalder for en u-kunst.

I 1950 satte Jørgen Fastholm med artiklen ”Omkring en håndfuld billeder” gang i en diskussion om, hvorvidt tilgængelighed og forståelighed ofres, når maleriet benytter sig af et fladeorienteret formsprog. Fastholm mener, det er tilfældet. Det fladeorienterede udtryk går, ifølge Fastholm, udover menneskeskildringen og skildringen af virkeligheden, som han fremhæver som værende lige så centrale aspekter som tilgængeligheden. Fastholms artikel afføder en større debat om kunstnerens frihed til at udtrykke sig i det formsprog han vil, til at tænke og skabe frit, ligesom den fostrer en del kritik af tidens tendens til at stille de kunstneriske udtryk i opposition til hinanden. De er enige om, at det er langt vigtigere at sige noget væsentligt om virkelighedens problemer end at pege fingre af hinandens fejlslagne udtryksform. Både de kunstnere, der udtrykker sig i et abstrakt formsprog og de, der udtrykker sig i et realistisk, er enige om, at mennesket og det menneskelige bør være centralt for det kunstneriske udtryk.

Med Harald Rue bindes flere ender af realismediskussionerne sammen. Der tegnes således linjer fra Aksel Jørgensens socialt engagerede skildringer af samfundets fattigste og frem til Sankt Lukas Gildets modstandsværker, der har virkeligheden, sandheden og det almenmenneskelige tilfælles. Og både Aksel Jørgensen og modstandsværkerne ses som væsentlige forløbere for den nye realisme, der udvikler sig i efterkrigstiden og indkredses i afsnittet ”En ny realisme”.

Som afslutning på kapitlet introducerer jeg James Hymans begreb om den ”modernistiske realisme”, der som navnet siger, fusionerer træk fra den selvreflekterende modernisme med den figurative realisme i et begreb, der således kan rumme de formalistiske såvel som de realistiske træk i menneskeskildrernes værker. Begrebet vil blive anvendt i værkanalyserne i kapitel 6.

### Kapitel 3 Tiden og mennesket

I dette kapitel opridses nogle få udvalgte, centrale begivenheder fra Den Kolde Krig i perioden frem til den sidste af *Mennesket*-udstillingerne lukkede i 1959.<sup>282</sup> Sammen med den bredere historiske baggrund, der udgøres af 2. Verdenskrig, spillede disse begivenheder en væsentlig rolle i forhold til periodens kulturliv og i forhold til menneskeskildrernes arbejde. 2. Verdenskrig, koncentrationslejrene og atombomberne, som afsluttede verdenskrigen, satte en helt ny dagsorden, hvor terrorbalancen blev det ydre vilkår for hverdagslivet. I stedet for lettelse over at krigen var slut, indtrådte der, som Peter Madsen skriver i *Dansk Litteraturhistorie*, en hidtil ukendt følelse af usikkerhed og afmagt, forårsaget af at ”den totale udslettelse af menneskeheden blev en historisk mulighed”.<sup>283</sup> I denne situation blev eksistentialismen én af tidens vigtigste intellektuelle retninger, ligesom ’mennesket’ og ’humanisme’ kom i centrum for debatterne om alt fra kunst til politik. I dette kapitel tegnes dels et billede af Den Kolde Krig via nedslag på nogle af de begivenheder, der fik særlig indflydelse på danskerne, dels gives der en kort introduktion til eksistentialismen, som danskerne mødte den gennem den franske filosof Jean-Paul Sartres *Eksistentialisme er en humanisme*. Derudover gives der et overblik over periodens mange forskellige diskussioner om mennesket, ligesom tidens humanisme-diskussioner introduceres via forfatteren H.C. Branners *Humanismens krise*.

---

<sup>282</sup> En redegørelse for, hvordan Den Kolde Krig voksede ud af ”kampen om Europa”, findes her: Lauridsen, *Den Kolde Krig og Danmark*, 11–27. Perioden fra 1945-1962 betegnes i DIIS’ redegørelse for ”Danmark under den kolde krig” som ”Den tidlige kolde krig”, der efterfølges af ”Détente” i perioden 1963-1978 og i perioden 1979-1991 af den ”Sidste fase af den kolde krig”: *Danmark under den kolde krig : den sikkerhedspolitiske situation 1945-1991. Bd. 1, 1945-1962*. (København: Dansk Institut for Internationale Studier, 2005).

<sup>283</sup> Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie*. 8, 40.

## Tiden

I det følgende veksler jeg mellem et overordnet perspektiv på den kolde krig og nærbilleder af disse historiske begivenheders konsekvenser for den politiske og kunstneriske scene i Danmark, hele tiden med det formål for øje at tegne et billede af det klima, som *Mennesket*-udstillingerne voksede ud af.

Den Kolde Krig var en langvarig konflikt, som grundlæggende handlede om hvilke samfundssystemer, der skulle overleve, og hvilke, der skulle gå til grunde. Der var således ikke tale om en traditionel krig mellem stater om territorier, men om en ideologisk konflikt, der fik betydning for stort set alle områder, det være sig det militære, det økonomiske, det politiske såvel som det kulturelle.<sup>284</sup> Peter Madsen forklarer, hvordan de intellektuelle blev nøglefigurer i den globale konfrontation, ”eftersom deres rolle var at hævde og udmønte de principielle opfattelser. Kulturelt set blev derfor kampen om og appellen til de intellektuelle i Europa en vigtig side af stormagtspolitiken. Og det betød, set fra de intellektuelles synsvinkel, at presset for at vælge side blev stort.”<sup>285</sup> Eller som historikeren Morten Thing formulerer det:

[...] fra og med den kolde krigs begyndelse blev litterær kritik *en politisk genre*. En digter var enten med *os* eller med *dem*. *Os* var de gode her i Vesten, mens *dem* var kommunisterne, Sovjet og hele østblokken.<sup>286</sup>

Helt konkret blev flere centrale intellektuelle offentligt afkrævet svar på, hvorvidt de var kommunister eller ej. Dette gjaldt eksempelvis for dramatikerens Kjeld Abell i 1946 og for H.C. Branner i 1955. Førstnævnte blev, i et åbent brev skrevet af adjunkt Helge Høvring og filolog Carl Stief og bragt i *Information* i december 1946, afkrævet svar om sit politiske tilhørsforhold. Da han ikke svarede med et indlæg i avisen, som man havde forventet, tolkede man i stedet hans næste skuespil, *Dage på en sky*, fra 1947, som et svar. *Informations* daværende chefredaktør, Erik Seidenfaden, mente, at Abell med stykket udtrykte støtte til kommunismen, til østblokken, og

---

<sup>284</sup> Bent Jensen, *Ulve, får og vogtere, Den Kolde Krig i Danmark 1945-1991*, bd. 1, 2. oplag (København: Gyldendal, 2014), 23; Lauridsen, *Den Kolde Krig og Danmark*, 11.

<sup>285</sup> Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie*. 8, 36; Michael Fjeldsøe et al., «Kunstens frihed og frihedens kunst», i *1950'erne* (København: Gad, 2012); Hertel, Hans, «Kulturens kolde krig. Polarisering, antikommunisme og antiamerikanisme i dansk kulturliv 1946-60», *Kritik* 35. årgang, nr. 158, nr. 158 (August 2002); Frances Saunders, *The cultural cold war: the CIA and the world of arts and letters* (New York: New Press ; Distributed by W.W. Norton & Co., 2000).

<sup>286</sup> Morten Thing, «Kjeld Abell i den kolde krig», i *Abell blomstrer ikke for enhver: 11 artikler om Kjeld Abell* (København: Multivers, 2002), 154–55.

kaldte ”svaret” for ”frygteligt”. Som Thing fremhæver var Abell dog ikke kommunist, men derimod kulturradikal, og stykket var ifølge Thing et forsøg på at udtrykke noget, der hverken var et klart for eller imod. Men der var ikke plads til denne position,<sup>287</sup> og da han ikke tog entydigt afstand fra Sovjet, blev det tolket som en støtte. Seidenfaden konkluderede:

At Kjeld Abell med sin store Indflydelse paa den nuværende Generation slutter op blandt Ofrene for denne aandelige Forvildelse er en Begivenhed, der er lige saa vigtig som den er forstemmende.<sup>288</sup>

I tråd med dette blev H.C. Branner, efter i 1955 at have holdt et foredrag med titlen ”Jeg har ingen mening”, i en leder i *Berlingske Tidende* beskyldt for ”Ved sin altaccepterende, alttilgivende og altopgivende Frisind [at have] forraadt den Frihed, hvis Sag han foregiver at forfægte.”<sup>289</sup> Hvad Branner selv opfattede som åbenhed over for begge sider blev altså i lederen opfattet som en modarbejdelse af demokratiets og frihedens sag. Over for et sådant udbredt krav om et enten-eller formulerede filosofen Villy Sørensen få år efter sit Hverken-Eller.<sup>290</sup> Året før Sørensens Hverken-Eller var SF blevet stiftet af frafaldne kommunister, og partiet udgjorde en ny politisk position, der havde lighedspunkter med Sørensens Hverken-Eller position. Baggrunden for stiftelsen var opgøret i Danmarks Kommunistiske Parti (DKP), der fulgte i kølvandet på Stalin afsløringerne og Ungarnopstanden, begge i 1956, som jeg kommer ind på i det følgende gennemgang af Den Kolde Krigs begivenheder.<sup>291</sup> De politisk-ideologiske konfrontationer havde afgørende betydning for kulturdebatten, inklusive litteratur- og kunstkritikken, der optog både tankegang og sprogbrug fra den politiske jargon og derfor blev præget af ord og termer som kamp, krig, bipolar og andre metaforer. Det er i denne ramme menneskeskildrernes virke i disse år, deres udstillinger og receptionen af disse, skal ses.

Den bipolære konflikt mellem øst og vest etableredes og optrappedes gradvist i årene 1945-1949. Blandt de begivenheder, der prægede den politiske og intellektuelle opfattelse i Danmark, var Sovjetunionens kup i Prag den 23. februar 1948 og den deraf følgende Påskekrise.<sup>292</sup> Ved et i øvrigt ublodigt kup overtog kommunisterne magten i det indtil da neutrale Tjekkoslaviet. Mens

---

<sup>287</sup> Ibid., 157.

<sup>288</sup> Ibid.

<sup>289</sup> Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie*. 8, 221.

<sup>290</sup> Villy Sørensen, »Bidrag til Enquete om kulturkampen», *Dialog* nr.3 og 4, 10. årgang (1960): 29–30.

<sup>291</sup> Lauridsen, *Den Kolde Krig og Danmark*, 583.

<sup>292</sup> For en gennemgang af de øvrige centrale begivenheder i perioden frem til 1949 se: *Danmark under den kolde krig*, 104–109.

kuppet blev fordømt overalt i den vestlige verden, støttede DKP uforbeholdent op om magtovertagelsen og udtrykte i Folketinget håb om, ”at noget lignende måtte overgå Danmark”.<sup>293</sup> Disse og flere tilstødende begivenheder medførte en udbredt frygt i Danmark for, at man ville blive det næste offer for et kommunistisk kup eller en sovjetisk militær intervention. Pragkuppet førte på den måde til den såkaldte Påskekrise i Danmark, hvor der på baggrund af en udbredt fornemmelse af en voksende trussel mod Danmarks sikkerhed blev truffet en række militære og politimæssige foranstaltninger. Under krisen følte Danmarks regering sig presset til at markere, at et militært fremstød mod landet ikke ville ske uden nævneværdig modstand. Et budskab, der blandt andet skulle forsikre USA om Danmarks forsvarsvilje, og som man håbede ville føre til en amerikansk sikkerhedsgaranti.<sup>294</sup> I et tilbageblik peger historiker Bo Lidegaard på, at krisens nok største blivende effekt var, at Danmark for første gang blev introduceret til det sikkerhedspolitiske koncept, der skulle blive bærende gennem Den Kolde Krig, nemlig: sikkerhed gennem afskrækkelse. ”Kunne der i Sovjetunionen etableres blot frygt for, at USA ville angribe i tilfælde af et fremstød mod Danmark, ville den frygt i sig selv virke afskrækkende, også selv om sandsynligheden for, at USA faktisk ville stille op, var begrænset”.<sup>295</sup> Dermed, fortsætter Lidegaard, var Den Kolde Krigs logik introduceret i Danmark.

Sovjetunionens magtdemonstration i Prag vakte megen modstand imod Sovjet, med det resultat at mange herefter tog afstand fra kommunismen, som ellers havde været populær i årene umiddelbart efter 2. Verdenskrig på grund af Sovjetunionens indsats i krigen og kommunisters indsats i modstandskampen.<sup>296</sup> Ved valget i oktober 1945, umiddelbart efter besættelsens ophør, havde DKP således fået hele 12,5 procent af stemmerne og samme år nåede partiets medlemstal op på over 60.000.<sup>297</sup>

I august 1949 prøvesprængte Sovjetunionen sin første atombombe og afslørede dermed, at landet var meget længere fremme med denne udvikling, end USA og resten af verden havde troet. USA's monopol var brudt og dermed var startskuddet givet til våbenkapløbet mellem øst og vest

---

<sup>293</sup> Lauridsen, *Den Kolde Krig og Danmark*, 525.

<sup>294</sup> Ibid., 527.

<sup>295</sup> Ibid.

<sup>296</sup> En af dem, der meldte sig ud af partiet efter 1956, var Dan Sterup-Hansen, se: Dybbro, «Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960», note 128.

<sup>297</sup> Danmarkshistorien.dk, opslag: Danmarks Kommunistiske Parti: <http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/danmarks-kommunistiske-parti-dkp/>, set den 2. februar 2015.

eller, som Lidegaard formulerer det, ”Den Kolde Krigs nukleare diplomati”.<sup>298</sup> Umiddelbart efter, tidligt i 1950, besluttede USA at fremstille den langt kraftigere og endnu mere frygtindgydende brintbombe.<sup>299</sup> Den første af sin slags blev prøvesprængt i 1952.<sup>300</sup> Sovjets atombombe bekymrede den danske regering, fordi en vigtig afskrækkelsesfaktor i forhold til Sovjetunionen nu var elimineret. Den sovjetiske ambassadør indberettede, at de ”herskende kredse” i Danmark var chokerede, og ifølge ambassadørens beretning forstod man nu, at ”Danmark var blevet forvandlet fra et land under [USA’s] atomparaply til en skydeskive for [sovjetiske] atombomber”.<sup>301</sup> Meget tyder på, at truslen om at en af parterne vitterlig ville ”trykke på knappen” var overdreven, men på trods af det, var frygten for, at det skete, udbredt blandt vestlige politikere, opinionsdannere og almindelige mennesker. Storbritanniens forhenværende premierminister Winston Churchill nærede denne frygt ved flere gange i årene op til 1950 offentligt at komme med udsagn i lighed med at ”dét, der mere end noget andet hindrede Stalins Røde Hær – angiveligt frygtindgydende 175 divisioner – i at rykke frem til Den Engelske Kanal og besætte det kontinentale Vesteuropa, ligesom Hitler havde gjort det under 2. Verdenskrig, var USA’s atombombe”.<sup>302</sup> Sådanne udsagn fra en respekteret politiker som Churchill gjorde stort indtryk, men det er meget muligt, at han talte mod bedre vidende, og at formålet først og fremmest var opbygningen af de vestlige demokratiers sammenhold og styrke.<sup>303</sup> Samtidig med at Sovjetunionen afslørede, at de var i besiddelse af atombomben, erobrede kommunisterne magten i Kina under Mao Zedong. På baggrund ikke alene af Sovjetunionens atombombe og udviklingen i Kina, men også af udviklingen i Central- og Østeuropa, hvor Prag-kuppet kun var begyndelsen på konsolideringen af Sovjetunionens magt øst for ’jerntæppet’, var frygten for kommunistisk erobring af magten andre steder på kloden øget. Mao skubbede yderligere til frygten ved på dette tidspunkt at tale om, at ”Østenvinden blæser stærkere end Vestenvinden”.<sup>304</sup>

Da det Sovjetstøttede Nordkorea angreb det USA-støttede Sydkorea i juni 1950, blev angrebet af den amerikanske Trumanregering officielt tolket som en bekræftelse på, at den internationale

---

<sup>298</sup> Bo Lidegaard, *En fortælling om Danmark i det 20. århundrede*, 1. udgave (Gyldendal, 2011), 240.

<sup>299</sup> *Danmark under den kolde krig*, 109.

<sup>300</sup> Den Store Danske, opslag: Kernevåben. Set den 3/1-2015:

[http://www.denstoredanske.dk/Samfund,\\_jura\\_og\\_politik/Milit%C3%A6r/ABC-v%C3%A5ben/kerne%C3%A5ben](http://www.denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Milit%C3%A6r/ABC-v%C3%A5ben/kerne%C3%A5ben)

<sup>301</sup> Jensen, *Ulve, får og vogtere*, *Den Kolde Krig i Danmark 1945-1991*, bd. 1, 127.

<sup>302</sup> Lauridsen, *Den Kolde Krig og Danmark*, 27.

<sup>303</sup> Ibid.

<sup>304</sup> Ibid.

kommunisme nu havde påbegyndt deres erobring af verdensherredømmet.<sup>305</sup> Udbruddet af Korea-krigen (1950-1953) betød, at angsten for atombomben og for en ny verdenskrig voksede.

Koreakrigen blev derfor katalysator for, at Atlantpagten blev ændret fra at være en politisk garantalliance til ”en fast integreret militæralliance med fælles permanente stabe, forsvarsplaner og europæiske og transatlantiske kommandostrukturer, samt en øverstkommanderende for alle NATO’s styrker i Europa [...]”.<sup>306</sup> I krigens mest intensive og højspændte fase i vinteren 1950-51 erklærede Truman i en periode USA i national undtagelsestilstand og truede med anvendelse af atomvåben i Korea.<sup>307</sup> Som en passage fra Dan Sterup-Hansens kronik ”Gennem en lukket dør” fra den 6. juli 1951 viser, blev truslen også opfattet af danskerne og de danske kunstnere. Under henvisning til både den spanske borgerkrig og Koreakrigen skriver han:

Vort verdensbillede er ikke domineret af sjælelige udstraalinger, men af to kriges grusomheder, og i dette øjeblik udslettes et folk som ouverture til og prøveklud for en tredje og endnu frygteligere verdensbrand. [...] Som Korea er advarslen for hele verden i dag, var Spanien Europas advarsel.<sup>308</sup>

Efter Koreakrigens afslutning i 1953 indledtes ”en usædvanlig lang periode med økonomisk vækst og lav inflation i hele den vestlige verden. Toldsatserne blev sænket, samhandlen voksede, resterne af krigsreguleringerne blev endelig afviklet, og almindelige mennesker fik mulighed for at købe frugt, grøntsager og nylonstrømper.”<sup>309</sup> Samtidig fortsatte den kolde krig med en intensivering af øst- og vestblokkens politisk-ideologiske propaganda imod hinanden.

1953 var også året for Stalins død. Efter diktatorens død i marts kom det til folkelige oprør mod de stalinistiske diktaturer i DDR (1953), i Polen (1956) og i Ungarn (1956). Her så USA og NATO-landene passivt til, mens Sovjet spillede med musklerne og yderligere strammede grebet om Øst- og Centraleuropa. Især Sovjets blodige nedkæmpelse af oprøret i Budapest, der brød ud natten mellem den 23. og 24. oktober, skabte frygt i den vestlige verden og stadigt flere vestlige, herunder danske kommunister, tog afstand fra Sovjet, ligesom den politiske opbakning til DKP svækkedes yderligere.<sup>310</sup>

---

<sup>305</sup> Ibid., 29–30.

<sup>306</sup> Ibid., 30. Atlantpagten blev indgået den 4. april 1949 mellem de 12 lande: Belgien, Canada, Danmark, Frankrig, Holland, Island, Italien, Luxembourg, Norge, Portugal, Storbritannien og USA. Atlantpagten var en forsvarsorganisation, der blev oprettet på baggrund af udbruddet af Den Kolde Krig. Fra december 1950: NATO.

<sup>307</sup> Ibid.

<sup>308</sup> Sterup-Hansen, «Gennem en lukket dør».

<sup>309</sup> Lidegaard, *En fortælling om Danmark i det 20. århundrede*, 262.

<sup>310</sup> Ibid., 272; Lauridsen, *Den Kolde Krig og Danmark*, 667.

Den første *Mennesket*-udstilling sluttede dagen før disse folkelige oprør mod stalinismen brød ud i Budapest, mens den anden åbnede omtrent et år efter. De nye værker på *Mennesket II* er derfor udført i det anspændte politisk-ideologisk-kulturelle klima, som opstod efter Ungarnbegivenhederne. At også kunstnerne var blandt dem, der opfattede begivenhederne i Ungarn som særdeles alvorlige, har jeg fundet to helt konkrete eksempler på, begge med relation til Palle Nielsen. For det første udførte Palle Nielsen en stor plakats til en Ungarnaften, der blev afholdt på Kunstakademiet.<sup>311</sup> Palle Nielsen omtaler i et brev selv plakaten som sin ”store Ungarndekoration”. Hvorvidt plakaten er bevaret vides ikke, heller ikke hvordan den så ud, men at Nielsen udførte den vidner om, at han var anfægtet af situationen i en grad, der ansporede ham til at involvere sig i arrangementet. For det andet er der bevaret en skitse til et brev, som Palle Nielsen skrev til redaktør på det indflydelsesrige kulturtidsskrift *Perspektiv* Henning Fonsmark, der i en leder i tidsskriftet havde udtrykt sin ærgrelse over, at omstændighederne havde gjort, at Vesten ikke kunne gribe militært ind i Ungarn.<sup>312</sup> Fonsmark anerkender her, at ”et væbnet indgreb i Ungarn ville have været ensbetydende med en 3. verdenskrig”, men mener, at katastrofen blev afværget på bekostning af det ungarske folk, og at folk i Vesten bør have dårlig samvittighed over ikke at have besvaret ungarnernes ønske om en aktiv intervention. Palle Nielsen er uenig i, at man burde have grebet ind militært, og skriver blandt andet:

Når åndsmennesket ikke længere tror på ånden men sætter sin lid til flammekastere forspilder det enhver mulighed for at være effektive [*sic*]. Derfor synes jeg det er forfærdeligt at De har dårlig samvittighed over at Ungarns råb om effektiv hjælp måtte blive ubesvaret. Hvis man havde ’befriet’ Ungarn med vold var folkedrabets på det ungarske folk blevet fuldstændigt, for slet ikke at tale om hvad der ville have overgået resten af verden.<sup>313</sup>

Brevet levner ingen tvivl om, at Nielsen var dybt optaget af samtidens politiske forhold, og som jeg vil vende tilbage til, nævner han selv, at begivenhederne var blandt dem, der fik afgørende betydning for hans kunstneriske produktion. At begivenhederne generelt var noget der blev taget stilling til på kunstscenen, kan blandt andet ses af det forhold, at der i slutningen af 1956 på

---

<sup>311</sup> Plakaten er omtalt i to breve. Et fra Studenterforeningen til Palle Nielsen a 24/11-1958, hvor de spørger, om de må låne kunstnerens ”meget store plakats fra Akademiets Ungarnaften”. Det andet brev er fra Palle Nielsen til arkitekt Thomas Havning, dette brev er ikke dateret. Begge breve findes på Det Kongelige Bibliotek, Center for manuskripter og har nr. Acc. 2010/14, ks. 4.

<sup>312</sup> Henning Fonsmark, «Ungarn», *Perspektiv* 4. årgang, nr. nr. 4 (December 1956).

<sup>313</sup> Skitsen til brevet til Henning Fonsmark befinder sig på Det Kongelige Bibliotek, Center for manuskripter og har nr. Acc. 2010/14, ks. 4.



Københavns Rådhus blev arrangeret en støtteudstilling for Ungarns-hjælpen. Udstillingen var ifølge Helge Ernst arrangeret af ”de danske kunstnerorganisationer” og var lagt an som et lotteri. De udstillede malerier, tegninger, grafiske værker, skulpturer og eksempler på kunsthåndværk blev i øvrigt ifølge Ernst ”revet væk i løbet af et par døgn”.<sup>314</sup> Også *Dialog* debatterede sagen indgående. Tidsskriftet viede blandt andet hele 6. årgangs nummer 7, der udkom i slutningen af november 1956, til udviklingen i ”de socialistiske lande”, særligt i Ungarn. I tidsskriftets leder kunne man blandt andet læse:

Ungarns tragedie har i et glimt afsløret omfanget af Stalinismens misgreb og forbrydelser.[...] Sammen med angrebet på Ægypten har begivenhederne i Ungarn endvidere været et smerteligt slag for de kredse, der i ideen om nationernes fredelige sameksistens ser den eneste farbare vej fremover – men følelsen af, *hvor* nær vi var en katastrofe, stiller samtidig krav til os om øget agtpågivenhed og større indsats for sameksistensens udbredelse.<sup>315</sup>

Som citatet antyder, udløste Sovjets invasion stærke reaktioner i Danmark. Indsamling til nødhjælp blev igangsat, der var demonstrationer foran den sovjetiske ambassade og stats- og udenrigsminister H.C. Hansen satte i en radiotale den 4. november ord på følelserne og de traumer, som invasionen aktiverede, ved at sammenligne invasionen i Budapest med Tysklands besættelse af Danmark.<sup>316</sup> H.C. Branner var en anden, der satte ord på den frustration, som mange oplevede i forbindelse med at være ude af stand til at påvirke begivenhedernes forløb:

Faren for en atomkrig tillod ikke demokratiene at yde Ungarn nogen anden hjælp end den rent humanitære, og det er end ikke muligt at lægge et moralsk pres på Sovjetunionen, for vore protester når ikke frem til den russiske befolkning, som må antages at leve i uvidenhed, både om det der virkelig skete, og om reaktionen i vor del af verden.<sup>317</sup>

Det anslås at knap 3000 ungarere mistede livet under opstanden, der desuden resulterede i en massiv flygtningestrøm på godt 200.000 ungarere, hvoraf 1000 kom til Danmark i 1956.

En medvirkende årsag til opstanden i Ungarn var førstesekretær i Sovjetunionens kommunistiske parti Nikita Khrustsjovs ’hemmelige tale’, som han holdt på det sovjetiske kommunistpartis 20.

---

<sup>314</sup> Helge Ernst, »Eet års kunst«, *Social-Demokraten*, 1. Januar 1957.

<sup>315</sup> Red., »Ungarn«, *Dialog* nr. 7, 6. årgang (1956).

<sup>316</sup> Lauridsen, *Den Kolde Krig og Danmark*, 669.

<sup>317</sup> H.C. Branner, »Kunstens uafhængighed«, i *Kulturdebat 1944-58* (København: Gyldendal, 1958), 230–231.

partikongres i februar 1956.<sup>318</sup> I talen, som blev afholdt sent om natten, efter at den officielle kongres var slut, tog Khrustsjov klart afstand fra Stalin og leverede en række afgørende afsløringer af Stalins forbrydelser. Efter partikongressen blev talen oplæst i partiforeninger i hele Sovjetunionen og sendt til søsterpartierne i Østblokken, ligesom de vestlige kommunistiske partiers ledelser blev bekendt med den. I sommeren samme år blev talen offentliggjort af det amerikanske udenrigsministerium. Talen indvarslede den såkaldte afstalinisering og bragte de vesteuropæiske kommunistpartier i en alvorlig krise.<sup>319</sup> Afsløringerne betød dels, at man blev tvunget til at genoverveje mange ting, som man tidligere havde troet på, dels at man både i Sovjet og i Vesten fik øjnene op for, hvor meget propaganda man havde slugt, hvilket igen fik betydning for, hvordan man efterfølgende opfattede begrebet ”sandhed”. Begrebet indgik i tidens kunstdiskussioner både før og efter 1956, for eksempel i diskussionerne om kunsten og virkeligheden, hvor det blandt andet handlede om, at man skulle afbillede sandheden forstået som virkeligheden, der muligvis fremstod både grim og grum, frem for det skønne. Begrebet dukkede ligeledes op i anmeldelserne af *Mennesket*-udstillingerne, både i forbindelse med diskussioner om virkelighedsgengivelsen og om kunstnernes individuelle sandheder om tilværelsen, men det dukkede også op i betydningen at søge sandheden bag sandhederne, der, som jeg skal uddybe senere, var et behov, der ifølge H.C. Branner særligt opstod efter Ungarnkrisen.

Samtidig med Ungarnopstanden bidrog Danmark i november 1956 med ca. 375 mand til en fredsbevarende styrke, der blev indsat i Suez.<sup>320</sup> Suezkrisen var et militært opgør mellem Storbritannien, Frankrig og Israel på den ene side og Egypten på den anden. Opgøret udspillede sig i oktober og november, men var en reaktion dels på en længerevarende konflikt mellem de tre lande og Egypten, dels på at Egypten i juli 1956 havde nationaliseret Suezkanalen, som en reaktion på at USA havde trukket sin støtte til anlægget af Aswan-dæmningen tilbage. Krisen blev afsluttet ved at USA og Sovjetunionen i FNs sikkerhedsråd sammen besluttede at pålægge Storbritannien, Frankrig og Israel at trække sig tilbage. FN indsatte herefter fredsbevarende styrker, der var vigtige for at modvirke en optrapning af konflikten. Sovjet havde truet med at atombombe London og Paris, hvis invasionen ikke blev brudt, og en optrapning af konflikten

---

<sup>318</sup> Opslaget ”Den Hemmelige Tale” på netversionen af Den Store Danske: [http://www.denstoredanske.dk/Geografi\\_og\\_historie/Rusland\\_og\\_Centralasien/Ruslands\\_historie/Sovjetunionen\\_1917-1991/Den\\_Hemmelige\\_Tale](http://www.denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Rusland_og_Centralasien/Ruslands_historie/Sovjetunionen_1917-1991/Den_Hemmelige_Tale).

<sup>319</sup> Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie*. 8, 218; *Danmark under den kolde krig*, 113.

<sup>320</sup> Det er i øvrigt den krise i Egypten, kaldet Suezkrisen, der refereres til i det ovenstående citat fra *Dialog* nr. 7, 1956.

kunne derfor potentielt indebære sovjetisk intervention og dermed udvikle sig til en 3. verdenskrig.<sup>321</sup>

Året efter, i oktober 1957, overraskede Sovjetunionen USA og resten af verden med sin teknologiske overlegenhed, da de blev de første til at sende en satellit, *Sputnik I*, i kredsløb om jorden. Replikaer af *Sputnik I* og *Sputnik II* blev året efter vist frem som Sovjetunionens stolthed på *Verdensudstillingen* i Bruxelles, hvor de stod som symboler for landets teknologiske og videnskabelige styrke og fremskridt, og indirekte som beviser på, hvad kommunismen kunne præstere.<sup>322</sup> Nyheden om *Sputnik I* øgede frykten for en atomkrig markant, fordi man erkendte, at Sovjetunionens raketteknologi var langt mere avanceret end hidtil antaget.<sup>323</sup>

Den Kolde Krigs konflikt var særdeles omfattende, og det har ikke været min intention at redegøre for hele dens kompleksitet. Dette er koldkrigshistorikernes opgave, og der er inden for de senere år udkommet endog meget omfattende redegørelser for den politiske og militære situation i perioden, som man kan konsultere for en mere komplet redegørelse.<sup>324</sup> I min gennemgang af perioden 1945-59 har jeg haft fokus på de begivenheder, hvor konflikten rykkede særligt tæt på danskerne, og som udgør en vigtig kontekst for menneskeskildrernes virke og for receptionen af *Mennesket*-udstillingerne. Der er tale om begivenheder, som menneskeskildrerne uden tvivl har haft kendskab til, enten fordi de havde særlig betydning for Danmark og blev diskuteret i blandt andet *Dialog*-kredsen, eller fordi de havde særlig omfattende betydning internationalt.

---

<sup>321</sup> Lauridsen, *Den Kolde Krig og Danmark*, 619.

<sup>322</sup> Lewis Siegelbaum har skrevet om *Sputnik I* og *II* på den sovjetiske pavillon i artiklen: "Sputnik Goes to Brussels: The Exhibition of a Soviet Technological Wonder", *Journal of Contemporary History*, Vol. 47, No. 1, januar 2012, pp. 120-136.

<sup>323</sup> Søren Hein Rasmussen, *Den kolde krigs billeder* (København: Gyldendal, 2009), 235.

<sup>324</sup> *Danmark under den kolde krig*; Jensen, *Ulve, får og vogtere*, *Den Kolde Krig i Danmark 1945-1991*, bd. 1; Bent Jensen, *Ulve, får og vogtere*, *Den Kolde Krig i Danmark 1945-1991*, bd. 2, 2. oplag (København: Gyldendal, 2014); Lauridsen, *Den Kolde Krig og Danmark*.

## Mennesket

Filosoffen Jean-Paul Sartres lille skrift *Eksistentialisme er en humanisme*, der udkom både i Frankrig og i Danmark i 1946, var uden for specialisters kreds den i dansk sammenhæng vigtigste kilde til Sartres filosofi i den tidlige efterkrigstid.<sup>325</sup> Filosoffen Jacob Dahl Rendtorff forklarer i sin indledning til 1997-udgaven af den danske oversættelse, at det, som Sartre i sin tænkning forsøger, er, at ”overvinde menneskets eksistentielle rådvildhed” efter, at alle illusioner er brudt ned af 2. Verdenskrig. Skriftet er med Rendtorffs ord en populær og mindre sortsynet udgave af Sartres ideer og gjorde eksistentialismen til en modefilosofi ikke kun i Paris, men over hele Europa.<sup>326</sup> Ifølge Rendtorff markerer *Eksistentialisme er en humanisme* et skifte fra det filosofiske hovedværks, *Væren og intet* fra 1943, kyniske anti-humanisme til en humanisme, der med Sartres ord ”gør menneskelivet muligt”.<sup>327</sup>

Hovedtanken i eksistentialismen, som Sartre fremlagde den i 1946, er med Rendtorffs ord, at ”mennesket kan opnå et oprigtigt og smukt liv ved bevidst at vælge sin eksistens og kæmpe for sin egen og det andet menneskes frihed i en bedre og mere retfærdig verden”.<sup>328</sup> Sartres eksistentialisme er også en radikal ateisme, som afviser muligheden for at finde begrundelser for valgene andetsteds end i mennesket. Sartre slår fast, at: ”Mennesket er ikke andet, end hvad det gør sig selv til. Dette er eksistentialismens første princip”.<sup>329</sup> Selvom eksistentialismen er en ateisme, understreger Sartre, at den ikke fortaber sig i at bevise, at Gud ikke eksisterer.<sup>330</sup> Problemet angår ikke Guds eksistens. At der ikke er nogen Gud betyder til gengæld, at menneskets eksistens går forud for dets essens, det vil sige, at der ikke findes nogen på forhånd fastlagt natur. Det betyder, skriver Sartre, ”at mennesket først eksisterer, er til, viser sig i verden, og at det definerer sig bagefter”.<sup>331</sup> Begrebet menneske er tomt fra begyndelsen, og der findes ikke nogen menneskelig natur, ”fordi der er ikke nogen Gud til at udtænke den”.<sup>332</sup> I stedet må mennesket:

---

<sup>325</sup> Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie*. 8, 41.

<sup>326</sup> Jean-Paul Sartre, *Eksistentialisme er en humanisme* (København: Hans Reitzel, 2002), 7. Martin Heidegger kritiserede Sartres teser i *Et brev om humanisme*, som han skrev i 1946, samme år som Sartres foredrag udkom som skrift. Heideggers brev udkom imidlertid ikke i Danmark før i 1988, og da fokus for denne afhandling er på strømninger og ideer, der havde indflydelse på perioden 1945-1959, er Heideggers kritik af Sartre ikke inddraget.

<sup>327</sup> Ibid., 15 og 40.

<sup>328</sup> Ibid., 9.

<sup>329</sup> Ibid., 47.

<sup>330</sup> Ibid., 94.

<sup>331</sup> Ibid., 47.

<sup>332</sup> Ibid.

[...] finde sig selv og være overbevist om, at intet kan frelse ham fra sig selv, om end der gaves et gyldigt bevis for Guds eksistens. I denne betydning er eksistentialismen en optimisme, en handlingens lære. Og det er kun ved uredelighed, ved at blande deres egen fortvivlelse med vor, at de kristne kan kalde os fortvivlede.<sup>333</sup>

Uden en Gud er vi samtidig ”ene, uden undskyldninger. Det er det, jeg giver udtryk for, når jeg siger, at mennesket er fordømt til at være frit”, skriver Sartre og understreger dermed det store ansvar, der ligger på menneskets skuldre.<sup>334</sup> Menneskets ansvarlighed gælder samtidig ikke kun den enkelte selv, men eftersom den enkelte vælger sig selv i forhold til andre, gælder valget på hele menneskehedens vegne.<sup>335</sup> Ligeledes befordre det enkelte menneske en bestemt forestilling om det gode og det onde, om det sande og det falske, der danner eksempel for andre mennesker. Menneskets ansvar på egne og på menneskehedens vegne var også et gennemgående tema i menneskeskildrernes værker, hvilket jeg kommer ind på i kapitel 6.

Hvor Sartre tidligere beskrev de fremmedgjorte menneskers uafklarede forhold til deres egen eksistens, er det nye i 1946 ifølge Rendtorff, at Sartre spørger sig selv om betingelserne for, at mennesket kan leve et smukt og autentisk liv.<sup>336</sup> En forudsætning for dette er, at mennesket ikke flygter fra friheden, men tager sine klare valg i forhold til dets eget livsprojekt. Det er menneskets skabende og handlende frihed, der i kraft af valg og engagement, gør menneskelivet muligt. Mennesket er, hvad det selv gør sig til, det er eksistentialismens første princip. Handlingen er det grundlæggende ved menneskets eksistens, og det er via den, at man kan virkeliggøre sine håb, drømme og forventninger.

Hævdelsen af, at mennesket holder sin skæbne i sin egen hånd og kan forme sit liv gennem de rette valg og handlinger, er i Sartres forståelse også det, der gør eksistentialismen til en optimistisk handlingsfilosofi.<sup>337</sup> Skriftet *Eksistentialisme er en humanisme* forvarsler således en eksistentialistisk etik, der hævder, at menneskene kan overkomme angst og fortvivlelse ved at engagere sig og skabe mening i verden. Det er væsentligt for Sartre at tilbagevise beskyldningerne om, at eksistentialismen er en pessimistisk filosofi, og anklagen danner således

---

<sup>333</sup> Ibid., 94.

<sup>334</sup> Ibid., 57.

<sup>335</sup> Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie*, 8, 41.

<sup>336</sup> Sartre, *Eksistentialisme er en humanisme*, 16.

<sup>337</sup> Ibid., 73.

skriftets udgangspunkt: ”Den væsentligste indvending, der rettes imod os, er som bekendt den, at vi lægger vægten på den dårlige side af menneskelivet.”<sup>338</sup> Gælder anklagen ikke snarere:

[...] dens optimisme end dens pessimisme. Mon ikke det i grunden er det, som afskrækker i den lære, jeg forsøger at fremsætte, at den stiller mennesker over for en mulighed af valg? For at blive klar over det, må vi undersøge spørgsmålet på et strengt filosofisk grundlag. Hvad er egentlig det, man kalder eksistentialisme?<sup>339</sup>

Sartre ser altså selv sin eksistentialisme som en optimistisk filosofi, netop fordi mennesket selv har mulighed for at forme sit liv ifølge egne ønsker og drømme. Og understreger yderligere:

Der er ikke nogen lære, der kan være mere optimistisk, fordi mennesket holder sin skæbne i sin egen hånd. Eksistentialismen er ikke noget forsøg på at tage modet fra mennesket med hensyn til at handle; den siger netop til ham, at der ikke er håb andre steder end i hans handlen, og det eneste, som gør det muligt for mennesket at leve, er handlingen.<sup>340</sup>

Når jeg her har gjort så relativt meget ud af at redegøre for Sartres afvisning af beskyldningerne om, at eksistentialismen er en pessimistisk filosofi, skyldes det, at menneskeskildrerne er blevet beskyldt for præcis det samme, og at deres afvisning af beskyldningen i høj grad ligner Sartres. I lighed med Sartres eksistentialisme blev også en stor del af menneskeskildrerne værker opfattet som grundlæggende pessimistiske, mens kunstnerne selv holdt fast ved, at det forholdt sig stik modsat. At det rent faktisk var optimisme frem for pessimisme, der lå bag de dystre motiver af menneskets ensomhed og fortvivlelse og af en verden i opløsning, forklarede de ved, at motivationen var at hjælpe betragteren til at erkende situationens alvor, og at håbet var, at denne erkendelse kunne føre til ændrede handlingsmønstre. I lighed med Sartres eksistentialisme lå der altså bag menneskeskildrerne overflade af pessimisme et håb og en tro på, at det var muligt at påvirke folk til at handle anderledes. Jeg diskuterer relationen mellem menneskeskildrerne værker og Sartres eksistentialisme i kapitel 6.

Når Sartre siger, at eksistentialismen er en humanisme, mener han, at det menneskelige vilkår er universelt. Mennesket er både ansvarligt for sit eget og for det andet menneskes liv og eksistens. Som Rendtorff forklarer, kan en filosofi om menneskets værdighed ses som begrundelse for

---

<sup>338</sup> Ibid., 41.

<sup>339</sup> Ibid., 42–43.

<sup>340</sup> Ibid., 73–74.

menneskerettighedernes universalitet, og han konkluderer at: ”Humanisme betyder for Sartre, at alle mennesker overalt på kloden medvirker til frigørelse og valg af et menneskeværdigt liv.”<sup>341</sup>

Ifølge Peter Madsen mødte det danske publikum i vid udstrækning eksistentialismen som teater, og han citerer teateranmelder og litteraturhistoriker Frederik Schyberg for at skrive følgende:

Menneskeheden har i Dag, med Kniven paa Struben, det frie Valg om, hvorvidt den vil bestaa eller den vil gaa til Grunde. Sartres Dramatik handler simpelt hen om dette afgørende Valg.<sup>342</sup>

Særligt Sartres *Lukkede døre* fra 1944 virkede stærkt. Her er tre mennesker spærret inde i et rum i helvede, overladt til hinanden. Særligt stykkets replik ”Helvede – det er de andre” blev brugt igen og igen i tidens debat som et eksempel på, at Sartre var pessimist. Ifølge Peter Madsen er replikkens betydning dog en anden. Som han forklarer, har de tre personer levet i uredelighed, og vægringen imod at erkende egne valg fortsætter. Derfor bliver de hinandens bødler. ”Igennem *uredelighed* (*mauvaise foi* var Sartres udtryk) herskersyge og behagesyge skaber de tre personer et helvede for hinanden”.<sup>343</sup>

Humanismen og mennesket var emner og begreber, der stod centralt på de danske intellektuelles dagsorden i efterkrigstiden. Hans Reitzels Forlag udgav eksempelvis i perioden 1950-1954 bogserien *Mennesket i tiden* med titler af toneangivende forfattere. I serien indgik blandt andet H.C. Branners *Humanismens krise*, der blev udgivet i en samlet udgivelse sammen med Martin A. Hansens *Eneren og massen* i 1950. Året efter fulgte Ib Andersen, Regin Prenter og Peter P. Rohdes *Kristendommen og mennesket: en belysning af kristendommens stilling i tiden set fra katolsk, protestantisk og ateistisk side*. Og i 1952 udkom Sigurd Hoels *To tidsbetragtninger*, Eyvind Johnsons *Vi slipper inte undan ett val*, Paul la Cours *Gør dig ikke skyldig i frygt*. Mennesket og humanismen var ligeledes ofte forekommende temaer i tidsskriftet *Dialog* igennem hele tidsskriftets levetid (1950-1961). Signifikant er det også, at daværende undervisningsminister Julius Bomholt i sin antologi *Mennesket i centrum. Bidrag til en aktiv kulturpolitik* fra 1953 ligeledes satte fokus på begge begreber, som de blev opfattet og diskuteret i en socialdemokratisk sammenhæng. Han bidrog selv med flere artikler, heriblandt

---

<sup>341</sup> Ibid., 22.

<sup>342</sup> Schyberg er citeret fra Peter Madsen, der ikke angiver citatets datering eller oprindelse. Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie*. 8, 40.

<sup>343</sup> Ibid., 41.

artiklen ”Aktiv humanisme”. Ser man på Gyldendals antologi *Kulturdebat 1944-58*, der er en samling af artikler fra periodens aviser, tidsskrifter og bøger udgivet i 1958, er emnerne også stærkt repræsenterede sammen med indlæg, der diskuterer kulturkrise, demokrati og atomtidens risici. I det følgende vil jeg se nærmere på, hvordan humanismen og dermed mennesket og dets forhold til medmennesket blev diskuteret af henholdsvis den toneangivende Branner og den ligeledes indflydelsesrige Bomholt. Deres tekster vil blive set som nøgletekster i forhold til en indkredsning af, hvordan humanisme-begrebet blev opfattet og diskuteret i menneskeskildrernes samtid. De to forfattere kommer i deres diskussioner også omkring andre af tidens centrale begreber, som for eksempel ’frihed’ og ’demokrati’, ligesom de berører disse begrebers relation til humanismen.

Ifølge H.C. Branners er der to gode grunde til at diskutere og definere begreberne humanisme og humanist. Den første er, at humanisten har været under beskyldning fra alle sider og er blevet udhulet og devalueret til en såkaldt ’pladderhumanist’. En betegnelse for den, der kun vil humanismen i ord, men ikke i handling: ”Humanisme betyder ubeslutsomhed og vankelmod i en tid, hvor hensynsløs handling er det ene fornødne, den betyder at ville målet uden at ville midlerne.”<sup>344</sup> Som Branner pointerer, er det ejendommeligt, at humanisten er endt med at blive defineret som ”et ikke-menneskeligt menneske”.<sup>345</sup>

Den anden, og nok væsentligste baggrund for at tage en grundig diskussion om begrebet, er et håb om, at ”humanisme” sammen med ”kristendom” kan være iblandt de idealbegreber, som i ”en verdenssituation, hvor modsætningsforholdet mellem øst og vest har låset den politiske tænkning fast i trekanten frygt-had-aggression” kunne danne et udgangspunkt for ”åndelig forbindelse og kulturel udveksling mellem parterne”.<sup>346</sup> Han uddyber, at:

Vi lever i en tid, hvor visse ord og begreber, hvis betydning før forekom selvindlysende, nu fortolkes forskelligt af to forskellige ideologier, som hver for sig anvender dem inden for en bestemt politisk sammenhæng. Det gælder i første række de store idealbegreber som frihed og retfærdighed, demokrati og humanisme.<sup>347</sup>

---

<sup>344</sup> H.C. Branner, »Humanismens krise«, i *Kulturdebat 1944-58* (København: Gyldendal, 1958), 59.

<sup>345</sup> Ibid., 61.

<sup>346</sup> Ibid.

<sup>347</sup> Ibid., 60.



Forskellene i forståelsen af begreberne umuliggør en kulturdiskussion mellem øst og vest, og er dermed med til at fastholde bipolariteten. Branner mener, at det er umuligt at nærme sig hinanden, så længe målene og forståelsen af begreberne er så forskellige.

Branner definerer humanisten og den humanisme, som han opfatter som en nødvendighed, således:

Humanist er den, som går ud fra troen på mennesket, idet han respekterer det enkelte menneske som et mål i sig selv men samtidig erkender sin åndelige og materielle samhørighed med hele menneskeheden og vedstår sin del af ansvaret for denne helhed.

Det skal indrømmes, at denne humanisme indtil videre er en politisk utopi, men så omfattende må begrebet være, hvis det skal kunne danne et udgangspunkt for den tilnærmelse mellem østlig og vestlig ideologi, som er blevet en historisk nødvendighed.<sup>348</sup>

Branner udtrykker endvidere sin modstand mod atombomben og imod måden, hvormed den bliver brugt i det politiske magtspil, og skriver, at han som demokrat ”vil foretrække risikoen for at gå til grunde fremfor at lade mig beskytte af en sådan barbarisk angrebstrussel mod et andet kultursamfund.”<sup>349</sup> I samme håndevending affærdiger han argumentet om, at hele oprustningen kun er en defensiv foranstaltning, som stiller vesten stærkt i en politisk realitetsforhandling, og som derfor vil kunne bruges til at gennemtvinge en afspænding. Regnestykket kommer alligevel ikke til at gå op, siger han, for det er sikkert og vist, ”at den østlige side i det lange løb vil komme til at stå som den stærkeste”.<sup>350</sup> Desuden, fortsætter han, ”kan det med sikkerhed forudsiges, at en vedvarende, gigantisk kaprustning vil oplade frygtens og hadets atmosfære indtil trykket når katastrofepunktet og udløses gennem tvangsbestemt aggression.”<sup>351</sup>

Efter at have beskrevet hvordan han ser de to store politiske systemer ”udfolde sig i en bundløs uoprigtighed med konsekvent mistænkeliggørelse af modstanderens motiver”, kommer Branner frem til, at det ikke er fra politikernes side, at man skal forvente noget nyt, men snarere hos videnskabsmændene og hos kunstnerne, at ”vi skal spejde efter begyndelsen til den omvurdering af de menneskelige forhold, det ændrede verdensbillede, som igen vil føre til en udvidelse af det enkelte menneskes humane og sociale bevidsthed og derigennem skabe nye forudsætninger for

---

<sup>348</sup> Ibid., 62.

<sup>349</sup> Ibid., 63–64.

<sup>350</sup> Ibid., 64.

<sup>351</sup> Ibid.

praktisk politik”.<sup>352</sup> I efteråret 1956, da alle illusioner om, at øst og vest ville kunne nærme sig hinanden gennem dialog, var brudt af Sovjetunionens brutale magtovertagelse i Ungarn, satte Branner for alvor al sin lid til kunsten, hvilket jeg kommer nærmere ind på i behandlingen af Branners *Kunstens uafhængighed* i kapitel 5.

Som Branner opfatter udviklingen inden for både naturvidenskaberne og inden for kunst og kultur, har den siden århundredeskiftet bevæget sig væk fra naturalismens grundlag. Han peger på, at kunsten ”har sprængt det naturalistiske virkelighedsbillede for at give farver og former frihed til at udtrykke deres egen komplementære sandhed”.<sup>353</sup> Og han beskriver, hvordan ”den fintmærkende lyrik” i ”disse år” røber ”en fundamental angst – som tydeligt nok er af etisk oprindelse idet den er forbundet med følelsen af ansvar – og indvarsler samtidig et nyt credo, en ny tro på mennesket og dets ubegrænsede muligheder”.<sup>354</sup> Det er dog væsentligt for Branner at understrege, at mulighederne alene findes i forbindelsen med andre mennesker:

Mennesket er ikke længere det ensomme fornuftsvæsen i et ubesjælet univers men selve betydningen af dette univers, ikke længere en isoleret ø i menneskehavet men en dråbe i havet, uden faste grænser, uløseligt forbundet med den samlede menneskehed og kun sig selv som en del af den.<sup>355</sup>

Branners humanisme ligger i flere henseender tæt på Sartres, hvilket for eksempel er tydeligt, når Branner som her understreger, at menneskets ansvar gælder for menneskeheden som helhed; at det enkelte menneske er uløseligt forbundet med den samlede menneskehed. Branner udfoldede også temaet om menneskenes indbyrdes ansvarlighed og betydning for hinanden i sine romaner og skuespil, blandt andet i *Rytteren* fra 1949, der hurtigt blev et af tidens vigtigste værker, og som blev diskuteret med en lidenskab, der blev beskrevet som ”sjælden paa disse breddegrader” af forfatteren Niels Kaas Johansen.<sup>356</sup>

Julius Bomholts baggrund for at beskæftige sig med humanisme er ligeledes både politisk motiveret og motiveret af samtidens begivenheder. Til forskel fra Branner er Bomholts forhold til Sovjetunionen og kommunismen dog præget af afstandstagen frem for af et ønske om dialog.

---

<sup>352</sup> Ibid., 66.

<sup>353</sup> Ibid.

<sup>354</sup> Ibid.

<sup>355</sup> Ibid.

<sup>356</sup> Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie*. 8, 49–51.

Som det var et gennemgående træk for Socialdemokratiet, markerer Bomholt Socialdemokratiets frihedsopfattelse som stående ”i den skarpest tænkelige modsætning til idéer og tilstande i autoritære stater”.<sup>357</sup> Det er ydermere væsentligt for ham at markere forskellen, fordi det ”fra borgerlig side nu og da [er] blevet hævdet, at den socialdemokratiske politik skulle medføre samme resultat, som nu ses i Rusland”.<sup>358</sup> Bomholt slår fast, at ”mellem den autoritære kulturpraksis og den demokratiske er intet kompromis muligt.”<sup>359</sup> Ligeledes markeres forskellen fra det kapitalistiske samfund, der ”nu engang er et splittet og disharmonisk samfund, der også kulturelt driver individerne fra hinanden”. Det er på denne baggrund, at Bomholt taler om humanismen og om at sætte mennesket i centrum, for ”det er socialismens opgave at omforme denne disharmoni til en ny harmoni – for menneskets skyld”.<sup>360</sup> Hvor den ”gamle borgerlige humanisme” særligt betonedede ”menneskets ret til at være sig selv, uafhængigheden, retten til selvudfoldelse”, betoner ”den nye demokratiske humanisme” især tanken om medmennesket.<sup>361</sup>

Ifølge Bomholt kommer denne tendens med stigende tydelighed til udtryk hos samtidens digtere og kunstnere, ”der jo er tidens fortolkere”. Og han eksemplificerer med Paul la Cours *Fragmenter af en dagbog*, hvorfra han citerer: ”Uden medmennesket ingen inspiration, uden forestillingen om de andre ingen forløsning mulig ... Ingen skabende drift og ingen skabende evne uden medmennesket”. På den baggrund konkluderer Bomholt som følger:

Det er måske det mest afgørende i humanismens historie, denne flytning af tyngdepunktet fra tanken om eneren til tanken om de andre. Den moderne humanisme peger fremefter mod et fællesskab, der giver den enkelte rigere livsbetingelser.<sup>362</sup>

I Bomholts udlægning er humanisme og demokrati uløseligt forbundne: ”Demokratiet kalder på medborgeren. Humanismen kalder på medmennesket.”<sup>363</sup> Bomholt ser i øvrigt behovet for demokrati begrundet i ”de hårde begivenheder, der har plejlet hen over vor tid”. Disse begivenheder har ”givet længselen efter medmenneskelighed en stærkere tone hos titusinder af

---

<sup>357</sup> Julius Bomholt, «Aktiv humanisme», i *Mennesket i Centrum. Bidrag til en aktiv Kulturpolitik* (København: Forlaget Fremad, 1953), 23.

<sup>358</sup> Ibid., 24.

<sup>359</sup> Ibid.

<sup>360</sup> Ibid., 28.

<sup>361</sup> Ibid., 30–31.

<sup>362</sup> Ibid., 31.

<sup>363</sup> Ibid., 30.

mennesker”.<sup>364</sup> Bomholt ser samtidig humanismen som et middel til at bekæmpe det totalitære styre. Selvom man kan tvivle på, hvorledes humanismen ”med dens trang til forståelse og trang til tolerance” overhovedet kan klare sig ”i en tid, der med nogen ret er kaldt ‘den halvtredje verdenskrig’”, så slår Bomholt fast, at ”en aktiv humanisme har mulighed for at overvinde selv den sorteste mistænksomhed”.<sup>365</sup> I Bomholts øjne er humanismen ”det kontante, åbensindede tilbud om fred”.<sup>366</sup> Han afslutter sit essay med at påpege, at humanismen gennemstrømmer kulturen som en stærk og vigtig tendens:

Lad os ikke glemme – i det mørke, der engang imellem truer os – at humanismen rejser sig i de dele af åndslivet, der i dag for alvor har noget på hjerte, enkelte steder søgende og famlende, andre steder i kraft og myndighed. I alle former for kunst – litteratur og digtning, i maleri, i film og teater – er det humanismen, der nu ønsker at tale menneskets sag og at tale den, således at det forstås.<sup>367</sup>

Der er indtil flere paralleller mellem Branners og Bomholts humanisme. Først og fremmest understreger de begge humanismens nødvendighed på baggrund af 2. Verdenskrig og Den Kolde krig. Begge begræder opdelingen i et øst og vest, der ikke taler sammen, og begge ser humanismen som et muligt middel til at skabe dialog og fred. Det holdningsskifte som Socialdemokratiet foretog i 1938 fra fokus på arbejderen til fokus på folket, og som jeg tidligere har nævnt i forbindelse med Bomholts tanker om realisme, ses i øvrigt fuldt ud etableret i Bomholts tekst fra 1953, der har et tydeligt almenmenneskeligt fokus frem for et fokus på arbejderklassen. For det andet deler både Branner og Bomholt Sartres vægtning af forholdet til medmennesket. Alle forstår de medansvaret for medmennesket som helt centralt for humanismen. Og som Bomholt skriver, rækker kravet videre ud: ”Et ansvar for medmennesket er i virkeligheden et medansvar for menneskeheden”.<sup>368</sup> Til trods for Branner og Bomholts forskellige ståsteder bygger deres tekster på en fælles grundtanke, der vægter den almene humanisme frem for et fokus på den isolerede enkelte. De er ligeledes enige om at pege på kunsten, som et af de vigtigste steder, hvor den nye humanisme har mulighed for at udfolde sig og også gør det. Begge ser de kunstnerne som ”tidens fortolkere”. Branner peger desuden specifikt på, at samtidens lyrik indvarsler en ny tro på mennesket og dets ubegrænsede muligheder, og han mener, at det er i kunsten, at man skal spejde efter ”begyndelsen til den omvurdering af de menneskelige forhold,

---

<sup>364</sup> Ibid., 37.

<sup>365</sup> Ibid., 34–35.

<sup>366</sup> Ibid., 35.

<sup>367</sup> Ibid., 37.

<sup>368</sup> Ibid., 34.

det ændrede verdensbillede”. Som Schyberg skrev i forbindelse med opførelsen af et af Sartres teaterstykker, så handlede det om det afgørende valg om, hvorvidt menneskeheden vil bestå eller gå til grunde. Det var ikke så lidt, der var på spil, i virkeligheden såvel som i kunsten. Som vi skal se, var denne indgangsvinkel også bestemmende for menneskeskildrerne, der kan siges at levere deres (forskellige) bud på menneskehedens situation på udstillingerne *Mennesket*.

## Del 2: *Mennesket*-udstillingerne

Denne del af afhandlingen fokuserer på rekonstruktion og analyser af de tre *Mennesket*-udstillinger, herunder analyser af udstillingernes værker, deres tematikker og disses relation til de øvrige kulturelle tendenser. Først og fremmest har jeg forsøgt at etablere lister over de værker, der blev udstillet på de tre udstillinger. Da der ikke blev produceret kataloger i forbindelse med udstillingerne, og eventuelle værklistes ikke er bevaret, har jeg måtte sammensætte listerne på baggrund af anmeldelser og forskellige former for arkivmateriale. I kapitel 4 redegør jeg for de analyser og overvejelser, som ligger til grund for etableringen af listerne, mens selve listerne er vedlagt afhandlingen som bilag.

På trods af at de tre *Mennesket*-udstillinger fandt sted i et ganske lille og relativt nyt, kommercielt galleri i København, og ikke i en af byens veletablerede kunstinstitutioner, og på trods af at mediet var grafik, der traditionelt set er et af de billedkunstneriske medier, der modtager mindst opmærksomhed fra pressen såvel som fra kunsthistorikeres side, så var pressens interesse for udstillingerne stor. Det er takket være denne interesse, at det overhovedet har været muligt at kortlægge så meget viden om udstillingerne, som det er tilfældet, og det er takket være den, at det har været muligt at udføre de analyser af receptionen af udstillingerne, som ligeledes indgår i denne del af afhandlingen. Anmeldelserne udgør således på én og samme tid en af mine vigtigste kilder og et vigtigt analyseobjekt.<sup>369</sup>

Jeg har opdelt denne anden del af afhandlingen i tre kapitler. Kapitel 4 er dedikeret til fakta om udstillingsstedet, Clausens Kunsthandel, og til arbejdet med udstillingslisterne. I kapitel 5 koncentrerer jeg mig om receptionen af udstillingerne, samt om at analysere receptionens

---

<sup>369</sup> Anmeldelserne er fundet i Clausens Kunsthannels arkiv.

gennemgående temaer og mekanismer. I kapitel 6 analyserer jeg udvalgte værker fra udstillingerne. Her diskuteres hvordan værkerne kan ses som eksempler på nogle af receptionens nøglebegreber, ligesom der etableres forbindelse til tidens historiske begivenheder, til tidens kunstdiskussioner og til diskussionerne om mennesket. Med andre ord inddrages den historiske kontekst, som er opridset i afhandlingens del 1, hvor det er relevant.

#### **Kapitel 4 Stedet og værkerne**

De tre udstillinger fandt sted den 24. september – 22. oktober 1956; den 4. januar – 26. januar 1958 og den 3. januar – 25. januar 1959.<sup>370</sup> Udover initiativtageren Svend Wiig Hansen deltog Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen, Henry Heerup, Erling Frederiksen og Reidar Magnus. På den tredje og sidste udstilling deltog desuden Albert Mertz.

Rammen for de tre udstillinger var Clausens Kunsthandel, der blev startet af snedker Viggo Clausen i 1953. Clausen havde tidligere fungeret som møbeltegner og sælger, men havde en drøm om at arbejde med noget kreativt. I en periode lavede han tapeter sammen med Bomand Utzon Frank (søn af billedhuggeren Utzon Frank), som havde butikken før ham. Utzon Frank solgte antikviteter og formentlig også japanske træsnit og reproduktioner, men det var svært for ham at få det til at løbe rundt, og Clausen fik den idé, at han måske kunne få det til at lykkes. Så han overtog butikken, der på det tidspunkt bestod af to rum, der til sammen udgjorde beskedne 37 m<sup>2</sup>. I starten tjente han bl.a. sine penge på at sælge reproduktioner og gipsafstøbninger, der blev produceret i et værksted i baghuset, men han blev hurtigt optaget af den grafiske kunst.<sup>371</sup> Nogle af de første kunstnere, der fik en tilknytning til kunsthandelen, var Herman Stilling, Jane Muus, Henry Heerup og Dan Sterup-Hansen.<sup>372</sup> Efterhånden kom flere til, oftest rekrutteret gennem akademiet. Clausen havde især en forkærlighed for en flok af Aksel Jørgensens elever, her i blandt Svend Wiig Hansen, Dan Sterup-Hansen, Erling Frederiksen, Holger J. Jensen, Albert Mertz og Palle Nielsen.<sup>373</sup>

---

<sup>370</sup> Udstillingsdatoerne er hentet fra Clausens Kunsthandels udstillingsliste. Her er også anført navnene på de deltagende kunstnere.

<sup>371</sup> Oplysningerne stammer fra en samtale med Viggo Clausens datter, Lis Clausen, a 18. september 2013. Lis Clausen overtog galleriet i 1985.

<sup>372</sup> Oplysningerne stammer dels fra samtalen med Lis Clausen, dels fra Clausens salgsmappe, hvor salg af værker er registreret fra 1. maj 1953 og frem. Allerede i 1953 er registreret salg af et værk af Heerup og et af Sterup-Hansen.

<sup>373</sup> Sys Hindsbo et al., *Clausens Kunsthandel* (Kbh.: Clausens Kunsthandel, 2006), 5.

## De udstillede værker – etablering af værklistes

Kendskabet til hvilke værker, der blev vist på de tre *Mennesket*-udstillinger, har hidtil mere eller mindre været begrænset til de få værker, der blev brugt som illustrationer til avisernes anmeldelser, samt de 13 værker fra den anden udstilling, der blev trykt i tidsskriftet *Hvedekorn* nr. 2, 1958. Og der er, så vidt jeg ved, ikke tidligere gjort forsøg på at indsamle oplysninger til etablering af udstillingslister. På denne baggrund har det derfor været en helt central del af arbejdet med afhandlingen at forsøge at skabe overblik over, hvad der blev vist på de tre *Mennesket*-udstillinger og dermed få etableret nogle værklistes. Med værklistesne får vi ny konkret viden om udstillingernes indhold og dermed et nyt grundlag for både at analysere de individuelle værker og udstillingerne som samlede udtryk.

I etableringen af værklistesne har jeg, udover avisernes omtaler og anmeldelser samt førnævnte særnummer af *Hvedekorn* viet til 1958-udstillingen, benyttet mig af oplysninger fra blandt andet Kobberstiksamlingens inventarprotokoller samt arkivmateriale fra Museum Jorn og andre museer. På baggrund af oplysninger fra de forskellige kilder har jeg udarbejdet lister over de af udstillingernes værker, som jeg har en eller anden form for dokumentation for var en del af udstillingerne. Nogle værker kender jeg ved titel, fordi de blev brugt som illustration til en anmeldelse eller er gengivet i *Hvedekorn*, blev indkøbt til et museum eller fordi de blev nævnt ved titel i en artikel. I andre tilfælde kender jeg ikke værkets titel, men er kun stødt på en beskrivelse af værkets motiv eller emne. I disse tilfælde kan identificeringen af værket være usikker, hvilket jeg i så fald angiver.

Det skal også nævnes, at mængden af tilgængelige oplysninger om de enkelte kunstnere varierer, og at listesne derfor er præget af ujævnhed, der vidner om, hvad anmeldere og indkøbere har interesseret sig for, ligesom der til dels mangler viden om det, som de har fundet mindre interessant. Sammensætningen af værklistesne er derfor i et vist omfang et resultat af forskellige kunstprofessionelles personlige smag og præferencer. Eksempelvis valgte anmelderstanden samlet set først og fremmest illustrationer af Palle Nielsen og Svend Wiig Hansen, mens de i langt mindre grad valgte værker af Erling Frederiksen og ikke en eneste gang valgte et værk af Reidar Magnus som illustration. Mit materiale fra aviserne tæller i alt 20 anmeldelser, omtaler, interviews, kronikker og notitser, hvoraf 13 er illustrerede. Værker af Palle Nielsen optræder seks gange, Svend Wiig Hansen kommer på andenpladsen med fem værk gengivelser, Dan Sterup-

Hansen på en delt tredjeplads sammen med Henry Heerup med to værk gengivelser, Erling Frederiksen er vist en gang, og Reidar Magnus slet ikke. Herudover bidrager nogle notater gjort af kunstneren Richard Winther med vigtig viden om Magnus' deltagelse.<sup>374</sup> Winther har her anført titler på og tegnet skitser af Magnus' bidrag til 1956 udstillingen.

Arbejdet med at etablere værkklister over de tre udstillinger har resulteret i tre lister, der består af henholdsvis 20, 23 og 10 værker, som jeg har en sikker indikation af var med på udstillingerne. Udover de sikre værker er der angivet et antal usikre værker, som er markeret med en asterisk (\*). Jeg forklarer, både i det følgende og i listerne, hvilke overvejelser der ligger bag inddragelsen af de usikre værker. Således er det på trods af de ovenfor nævnte usikkerheder og skævheder lykkedes at etablere lister, der giver et godt indblik i udstillingernes indhold.

Listerne er vedlagt afhandlingen som bilag, og hvor det har været muligt afbildes værkerne. Baggrunden for udarbejdelsen af listerne er forklaret i det følgende. Listerne er inddelt efter udstilling og kunstnerne er listet alfabetisk. Jeg følger samme princip og inddeling i argumentationen for udarbejdelsen af listerne i det følgende. Formålet med dette kapitel er at redegøre for de overvejelser, der ligger til grund for etableringen af værkklisterne, ikke at fortolke værkerne eller udstillingerne. Fortolkningerne kommer i de efterfølgende kapitler.

### ***Mennesket I, 24. september - 22. oktober 1956***

Kunstnere: Erling Frederiksen, Henry Heerup, Reidar Magnus, Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen og Svend Wiig Hansen.

Rekonstruktion af *Mennesket*-udstillingen i 1956 er lavet på baggrund af følgende fire anmeldelser, en notits og en artikel:

- Pierre Lübecker, "Mennesket som tema", *Politiken* 3. oktober 1956
- Maria Marcus, "Det mangetydige menneske", *Information* 3. oktober 1956
- Otto Gelsted, "Mennesket i kunsten", *Land og Folk* 4. oktober 1956
- Helge Ernst, "Mennesket i centrum", *Social-Demokraten* 5. oktober 1956
- Notits i *Politiken* 19. oktober 1956 (uden titel og forfatter)

---

<sup>374</sup> Materialet findes i Museum Jorns arkiv.



- Helge Ernst, ”Eet års kunst”, *Social-Demokraten* 1. januar 1957

Det er disse seks artikler, der refereres til i det følgende. Derudover benyttes det omtalte notat af Richard Winther, der findes i Museum Jorns arkiv, hvor Winther har dokumenteret Reidar Magnus’ deltagelse. Kobberstiksamlingen foretog ikke indkøb af værker på denne udstilling.

#### Erling Frederiksen:

Erling Frederiksen udstillede værker fra træsnit-serien *En arbejdsdag i tørvemosen*, 1945. Serien skildrer en tørvearbejders dag, både under arbejdet i tørvemosen og hjemme hos familien før og efter arbejde. Serien er på i alt 32 værker med varierende mål. Til eksempel måler værket *På vej til pressemaskinen*, der blev vist som illustration i *Social-Demokraten*, 139 x 211 mm, mens et andet værk fra serien, *Familien samlet om aftenmaden*, måler 149 x 179 mm.<sup>375</sup> Det fremgår ikke af anmeldelserne, om serien blev udstillet i sin helhed eller i udvalg, men det er tvivlsomt, at der har været plads til at udstille alle 32 værker i Clausens trange lokaler, der som omtalt på dette tidspunkt kun bestod af to rum på i alt 37 m<sup>2</sup>.

Vedrørende udvalget af værker skriver Helge Ernst i 1956 til eksempel blot, at Erling Frederiksen er ”repræsenteret med en træsnit-serie af tørvearbejdere”. De øvrige anmeldelser af dette års udstilling nævner ikke enkeltværker, og kun Helge Ernst benytter et værk af Erling Frederiksen som illustration til sin artikel. Dette værk, *På vej til pressemaskinen*, er dermed det eneste fra serien, som jeg med sikkerhed kan sige havde en plads på udstillingen. Der er ikke noget, der indikerer, at Erling Frederiksen viste andre værker end træsnit fra serien *En dag i tørvemosen*.

I den rekonstruerede liste har jeg, udover *På vej til pressemaskinen*, valgt fem repræsentative eksempler fra serien, men jeg har ikke belæg for at vide, om netop disse fem værker rent faktisk blev vist på udstillingen.

#### Henry Heerup:

Helge Ernst (1956) beskriver to værker af Heerup, der er nemme at genkende som *Hesteskofamilien II*, 1949, linoleumssnit og *Nanna i sygeseng*, 1954, linoleumssnit. Også Otto Gelsted fremhæver *Nanna i sygeseng*, som han dog, i lighed med Helge Ernst, kalder for *Nana* ÷

---

<sup>375</sup> Eske K Mathiesen og Erling Frederiksen, *En arbejdsdag i tørvemosen* (København: Arbejdersmuseet, 2000).

*blindtarm*, som må være den titel, som værket var udstillet under i 1956.<sup>376</sup> Maria Marcus nævner ikke enkeltværker af Heerup med titel, men beskriver et af hans motiver i vendinger, der tydeligt peger på *Hesteskofamilien II*. Ingen af anmeldelserne nævner andre værker af Heerup, men det udelukker ikke, at der kan have været flere værker med på udstillingen. Med mindre værkerne har hængt i flere lag over hinanden eller exceptionelt tæt, så har galleriets trange plads sat en naturlig begrænsning for antallet af værker på udstillingen.

#### Reidar Magnus:

Den væsentligste kilde til oplysninger om Reidar Magnus' deltagelse på *Mennesket I* er et notat gjort af Richard Winther med angivelsen "Udst Toldbodgade Okt 56". Notatet er en liste over 10 værker fra udstillingen, angivet med titel og i otte af tilfældene yderligere illustreret med en skitse af værket. Ifølge Winther er alle værkerne fra serien *Masker og Myter*, senere kaldet *mytografier*, der er en sammensmeltning af de to ord myte og litografi.<sup>377</sup> Winthers 10 listede værker er i min rekonstruerede værkliste angivet med den titel, som de er opført med i Troels Andersens værkfortegnelse.<sup>378</sup> Derudover har jeg tilføjet Winthers notater, der blandt andet fortæller hvilken version af værket, der var udstillet i 1956. Helge Ernst (1956) og Otto Gelsted angiver ligeledes, at Magnus udstiller litografier fra *Masker og Myter*, men nævner kun motiverne *Den hellige sten* og *Minotauros*.

#### Palle Nielsen:

To aviser valgte i 1956 at lade deres anmeldelse ledsage af et af Palle Nielsens værker, og derfor ved vi med sikkerhed, at både *Underverdenens politi* og *Nødbroen. Medmennesket* blev vist på *Mennesket I*. Det mest værkkonkrete, Helge Ernst (1956) skriver, er, at Palle Nielsen udstillede "en række fra 'Orfeus og Eurydike'", mens Otto Gelsted ikke nævner seriens titel, men blot skriver, at Palle Nielsen udstiller "en række af sine fast opbyggede, fortællende blade [...]". Heller ikke Maria Marcus nævner værkstitler, men hun beskriver i stedet fragmenter af handlingen i de udstillede blade, som i dette uddrag af hendes anmeldelse: "Han har skabt den moderne, frakkeklædte Orfeus i sit eget billede – storbymennesket Orfeus, der forfulgt af projektilerne søger over nødbroen for at efterspore sin Eurydike, hvem fjenden har taget. Orfeus viger

---

<sup>376</sup> Linoleumssnittet er i fortegnelsen over Heerups grafiske værk anført som *Nanna i sygeseng*: Henry Heerup og Hans Moestrup, *Henry Heerup, det grafiske værk 1930-80* (Charlottenlund: Cordelia, 1980), 66.

<sup>377</sup> Reidar Magnus og Troels Andersen, *Reidar Magnus - Det grafiske værk* (Silkeborg: Kunstmuseum, 2003), 8.

<sup>378</sup> Magnus og Andersen, *Reidar Magnus - Det grafiske værk*.

instinktivt udenom de uskyldige, børnene, han er den forfulgte, der har mistet alt, den mareredne, der ikke kan flytte sine ben, den forpinte, hvis eneste reaktion er en voldsom opkastning.”

Bemærkningen om opkastningen må være en henvisning til værket *Isolation. Væmmelse*, hvor Orfeus kaster op i væmmelse over det, han ser. I *Orfeus og Eurydike I* er *Isolation. Væmmelse* placeret efter *Ligfiskerne. Medmennesket* (figur 21), hvor en række mænd er i færd med at fiske lig op af floden, mens andre allerede er linet op på bredden. Marcus’ bemærkning om, at Orfeus er forfulgt af projektiler, må være en henvisning til værket *Maskingevær*, hvor Orfeus beskydes af en maskingeværssalve, og som derfor ligeledes må have været udstillet i 1956. Dermed har vi kendskab til fire værker, der med stor sandsynlighed blev udstillet, alle fra *Orfeus og Eurydike*. Det ville overraske mig, hvis Palle Nielsen ikke også havde valgt at udstille nogle værker fra den tidligste del af serien, hvor Orfeus netop har indset, at Eurydike er død, og derfor er ude af sig selv af fortvivlelse, men på trods heraf finder kræfter til at gå ud at lede efter hende. Jeg går derfor ud fra, at der blev udstillet flere end fire af Palle Nielsens værker på denne udstilling, men har ingen indikationer af, at det er korrekt, eller af, hvilke værker, der kan have været tale om.

#### Dan Sterup-Hansen:

I Dan Sterup-Hansens tilfælde identificerer kritikerne ikke konkrete værker, ligesom ingen af artiklerne fra dette år benytter sig af Sterup-Hansens værker som illustration. Identifikationen af Sterup-Hansens værker beror derfor i høj grad på beskrivelser af motiver, men eftersom Sterup-Hansens værker grupperer sig som variationer over de samme relativt få motiver, kan det være svært at udpege specifikke værker på baggrund af motivbeskrivelser.

Helge Ernst giver os dog en lille rettesnor, når han i 1956 skriver: ”*Sterup Hansen* har lige afsluttet sin udstilling hos Clausen, men er her repræsenteret med udkast til ny grafik, og hans alvorlige, sociale indstilling præger også disse blade.” Umiddelbart tyder Ernsts formulering på, at der skulle være tale om helt nye værker, mens Maria Marcus’ beskrivelse af Sterup-Hansens bidrag peger på motivgrupper, som han benyttede i værker fra årene 1953-55: ”*Sterup-Hansen* viser mennesket i situationen, den enkelte mod massen, den ensomme sammen med de andre ensomme, den sammenkrummede foran soldaterne, den fordrevne paa vej ud af billedet, mens de støvleklædte marcherer ind.” De modstridende oplysninger skaber usikkerhed i en sag, hvor Marcus’ overordnede beskrivelser af Sterup-Hansens typiske motiver fra perioden 1953-55 er det mest konkrete vi har i forhold til at indkredse værker på udstillingen.

Sterup-Hansens værker fra denne periode nærmest vrir med ensomme skikkelser i det offentlige rum, folk der færdes på banegårde, ensomme skikkelser på offentlige bænke osv. I Kobberstiksamlingen findes blandt andet værket *Komposition med tre figurer*, 1953, der viser tre figurer gengivet som sorte silhuetter i et abstrakt rum. Figurene befinder sig nær hinanden, men ser samtidig ud til at befinde sig i hver sin isolerede verden, ensomme og alene blandt de andre. Et andet værk med et lignende motiv er *Fem figurer* fra 1954. Et gæt på, hvad der gemmer sig bag beskrivelsen ”den sammenkrummede foran soldaterne”, kunne være en radering som *Underudviklet* fra 1955, der skildrer en udmagret, nøgen skikkelse liggende på jorden, alt imens en støvleklædt soldaterlignende skikkelse står i baggrunden og ser til. Dog korresponderer værket ikke helt med Marcus’ beskrivelse, eftersom *Underudviklet* kun viser en enkelt soldat og ikke flere.

Problemet med de tre ovenfor nævnte værker er, at de alle er fra før 1956, og derfor muligvis er for gamle til at gælde for ”udkast til ny grafik” på *Mennesket I*. Jeg gengiver dem alligevel i listen, med det forbehold, at der er tale om gæt. De er derfor primært taget med, fordi de repræsenterer eksempler på de typiske motivgrupper i Dan Sterup-Hansens værk fra denne periode, som beskrives af Maria Marcus.

#### Svend Wiig Hansen:

Ifølge Helge Ernst (1956) koncentrerer Svend Wiig Hansen sit bidrag om urovækkende portrætter præget af ”angst og splittelse.” Mens vi på Otto Gelsted kan forstå, at kunstneren viser ”fire farvetræssnit”, der ”viser, at denne billedhugger har ypperlig sans for farvens skønhed og lyskraft”. Pierre Lübecker nævner, at Wiig Hansen forsøger sig med raderingen, og Helge Ernst refererer til, at kunstneren viser både litografier og raderinger. Vi har således oplysninger om, at Wiig Hansen viser værker udført i tre forskellige grafiske teknikker, men ingen oplysninger om værktitler. Derfor har vi kun illustrationen til Otto Gelsteds artikel til at pege på et specifikt værk fra udstillingen i 1956. Værket er en radering, der forestiller hovedet af en skaldet mand med opsvulmede læber og kinder, en lang, krum næse og små, kuglerunde øjne. Svend Wiig Hansen udførte en hel del af disse urovækkende portrætter i årene efter 1956, som eksempelvis *Portræt* fra 1957 (figur 22), men da de er fra 1957 eller senere, kan de ikke have været en del af udstillingen, og jeg har ikke et bud på, hvilke andre værker der blev udstillet sammen med

værket, der illustrerer Gelsteds artikel.<sup>379</sup> På samme måde ved jeg heller ikke, hvilke farvetræssnit med fine farver og lyskraft, som Gelsted taler om. Størsteparten af Wiig Hansens produktion fra denne tid er udført med sort sværte, og træsnit er der i det hele taget meget få af. Som bud på værker, der hverken er hoveder eller træsnit udført i flere farver, men som er fra Wiig Hansens grafiske produktion fra denne periode, er *Mennesker på en strandbred*, som er et litografi fra 1954, eller raderingen *Den ædende* fra 1956. Jeg har inddraget begge værker i udstillingslisten, selvom jeg ikke har nogen særlig indikation på, at netop disse var med på udstillingen i 1956. Deres funktion er derfor primært at fortælle noget om, hvad Svend Wiig Hansen lavede på dette tidspunkt udover værket, der illustrerer Gelsteds artikel.

### ***Mennesket II*, 4. januar - 26. januar 1958**

Der findes en del mere materiale om den anden *Mennesket*-udstilling end om den første fra 1956 og den tredje, der fulgte efter i 1959. Hvor der i 1956 var tale om fire anmeldelser, en enkelt lille notits og en ”året der gik”-artikel, var der i 1958 tale om 5 anmeldelser, en kronik samt et interview med to af kunstnerne fra udstillingen. Avisdækningen bestod af følgende artikler, som vil blive refereret i de efterfølgende analyser:

- Ejner Johansson, anmeldelse uden overskrift, *Information* 8. januar 1958
- Leo Estvad, ”Abstraktion og menneske”, *Berlingske Aftenavis* 11. januar 1958
- Helge Ernst, ”Seks fine grafikere”, *Social-Demokraten* 15. januar 1958
- Erik Clemmensen, ”Toppræstation af grafik”, *Kristelig Dagblad* 16. januar 1958
- Pierre Lübecker, ”Unge grafikere i særklasse”, *Politiken*, 23. januar 1958
- Ejner Johansson, ”Menneskets stilling er umulig i dag”, *Information* 11. januar 1958 (interview med Svend Wiig Hansen og Palle Nielsen)
- Svend Eriksen, ”Det menneskelige i kunsten”, *Dagens Nyheder* 15. januar 1958 (kronik)

Derudover viede tidsskriftet *Hvedekorn* et nummer til 1958-udstillingen (Nr. 2, 32. årgang, 1958), hvor 13 af værkerne blev gengivet, og Kobberstiksamlingen indkøbte i alt 8 værker på

---

<sup>379</sup> Ifølge Kunstindeks Danmark ejer de danske kunstmuseer kun få grafiske værker af Svend Wiig Hansen fra før 1957.

udstillingen.<sup>380</sup> Da særnummeret af *Hvedekorn* udkom i april måned bragte både *Land og Folk* og *Information* en notits om udgivelsen.<sup>381</sup>

### Erling Frederiksen

På baggrund af ovenstående oplysninger har det været muligt at identificere tre af de værker, som Erling Frederiksen udstillede på 1958-udstillingen. Det første er det kvindeportræt, som Kobberstiksamlingen købte på udstillingen. Portrættet har titlen *Kvindeportræt* og er en tegning fra 1953. Det blev gengivet i *Hvedekorn* sammen med to andre blyantstegninger, der begge forestiller en ammende kvinde i en seng. Den ene af disse er dateret ”9. Juli 1946”, og eftersom den anden tegning er nært relateret i både motiv og streg, er det rimeligt at formode, at denne kan dateres nogenlunde samtidigt.

Ifølge *Politikens* Pierre Lübecker bidrager Erling Frederiksen til udstillingen med ”en hel væg med [...] omhyggelige, fast formede studier af hverdagens mennesker”, og det bekræftes af de øvrige anmeldere, at der alene bliver udstillet tegninger fra Erling Frederiksens hånd. Der er overvejende tale om studier af mennesker fra Erling Frederiksens hverdag gengivet efter naturen, ”dygtige” men også ”ufarlige” eller som *Berlingske Aftenavis’* Leo Estvad antyder let sentimentale. Ingen af dem bliver desværre nævnt ved titel, og det har derfor kun været muligt at identificere de tre ovenstående.

### Henry Heerup

Meget tyder på, at der kun blev udstillet enkelte værker af Heerup dette år. For eksempel nævner Helge Ernst, at kunstneren ”hviler ud efter fødselsdags-festlighederne” og kun udstiller ”et par blade i den kendte brede og barokke stil”. Også Leo Estvad nævner, at Heerup nøjes med at udstille ”et par kraftige slyng skaaret i træ”. Af *Hvedekorn* fremgår det, at det ene af disse blade er linoleumssnittet *Fødsel og bildød* fra 1957. Kobberstiksamlingen indkøbte ikke værker af Heerup på denne udstilling.

### Reidar Magnus

---

<sup>380</sup> Indskrevet i Kobberstiksamlingens inventarprotokol under datoen 19. februar 1958 under overskriften ”Købt på udst. ‘Mennesket’, jan. 1958 hos Kunsthandler Clausen, Toldbodgade”.

<sup>381</sup> A., «Hvedekorn», *Land og Folk*, 10. April 1958; J.M., «Hvedekorn», *Information*, 16. April 1958.

Både Helge Ernst og Leo Estvad nævner, at Magnus udstiller flere udgaver af *Soldansen*, der indgår i serien *Masker og myter*, som han også viste værker fra på den første *Mennesket*-udstilling. Estvad kalder dem for *Soldansen I* og *Soldansen II*. Værkerne er dog ikke anført i Troels Andersens værkfortegnelse som I og II, men efter dateringerne at dømme, må der være tale om en variation fra 1955 og en fra 1957.<sup>382</sup>

Derudover ved vi fra Kobberstiksamlingens inventarprotokol, at værket *Eksotisk komposition med menneskeskikkelse og dyr* fra 1956, blev udstillet. *Hvedekorn* viste ingen af Magnus' værker fra udstillingen, men havde i stedet valgt at lade Reidar Magnus udføre et litografi, der fungerede som særnummerets omslag (figur 23). Jeg har valgt ikke at inddrage omslaget i udstillingslisten.

### Palle Nielsen

Blandt Palle Nielsens værker er det en række collager med fællestitlen *Klagesang* eller *Jeremias klagesang*, der får mest opmærksomhed fra anmeldernes side, hvilket sikkert til dels kan tilskrives, at teknikken er ny for Palle Nielsen, og at værkerne samtidig skiller sig ud fra resten af udstillingen, fordi de er udført i collageteknik, der ikke benyttes af de andre kunstnere. Samtidig har de et særdeles stærkt udtryk. Om der blev udstillet flere end de tre collager, der gengives i *Hvedekorns* temanummer, vides ikke med sikkerhed. Jeg har ikke kendskab til flere collager fra samme år, men kender til to, der ligger tæt på i både teknik og udtryk, som er lavet nogle år senere (figur 24 og 25). En af collagerne fra 1957 er også gengivet som illustration til Svend Eriksens kronik i *Dagens Nyheder*, og to af collagerne blev i 1964 købt af Kobberstiksamlingen. Hvor den tredje er i dag, ved jeg ikke. Udover collagerne udstiller Palle Nielsen ifølge Svend Eriksen enkelte nye linoleumssnit fra serien *Orfeus og Eurydike*. Hvilke, der er tale om, er desværre ikke præciseret noget sted. Og af *Informations* anmeldelse fremgår det, at Palle Nielsen sammen med de ovenstående værker viser en række pennetegninger af byprospekter. Her er ikke nævnt antal, titler eller dateringer, men i billedteksten til en af disse tegninger skriver Ejner Johansson, at ”der på udstillingen ligger nogle pennetegninger af Palle Nielsen – bl.a. denne, der som de øvrige er et prospekt fra en sær affolket drømmeby, opbygget af renæssancens bygmestre, men beslægtet med Piranesis patetiske arkitekturfantasier”. Da dette er et yndet motiv for Palle Nielsen, kan tegningerne ikke umiddelbart identificeres, men oplysningen fortæller os, at Palle

---

<sup>382</sup> Magnus og Andersen, *Reidar Magnus - Det grafiske værk*.

Nielsen har vist værker i mange forskellige teknikker og motiver, i stedet for, som det synes at have været tilfældet på udstillingen i 1956, at fokusere på værker fra en enkelt serie.

At Palle Nielsen også, på trods af at Svend Eriksen skriver, at der udelukkende vises nye værker af de tre kunstnere Dan Sterup-Hansen, Svend Wiig Hansen og Palle Nielsen, har vist værker, der var nogle år gamle, vidner Kobberstiksamlingens indkøb om. På udstillingen i 1958 indkøbte Kobberstiksamlingen nemlig de to monotypier *Jetstøj* fra 1954 og *Bipersonerne* fra 1956.<sup>383</sup> Hvad det også er muligt at konkludere på baggrund af disse oplysninger er desuden, at Palle Nielsen har været repræsenteret med langt flere værker og dermed har fyldt en hel del mere på udstillingen end eksempelvis Henry Heerup, der kun udstillede to værker. Ifølge Svend Eriksen ”bæres” udstillingen af Palle Nielsen, Wiig Hansen og Sterup-Hansen, ”der har leveret det største antal blade”. Faktisk finder Eriksen det slet ikke værd at omtale værker af de tre øvrige kunstnere. Eftersom udstillingen kom i stand på initiativ af Svend Wiig Hansen, må man formode, at han og hans kunstnerkolleger langt hen ad vejen stod for udvælgelse af værker, vægtning af tema osv., og at det således har været kunstnernes eget valg at vægte Nielsens, Wiig Hansens og Sterup-Hansens mørkere fremstillinger fremfor de øvriges mindre bekymrede værker.

### Dan Sterup-Hansen

Den vigtigste viden om Dan Sterup-Hansens deltagelse på 1958-udstillingen har vi fra særnummeret af *Hvedekorn* og fra Kobberstiksamlingens indkøb på udstillingen. I *Hvedekorn* blev vist raderingerne *Liggende mand på en bænk*, (uden år), et studie af benene af syv badende i et svømmebassin og *Rejsende på en rutebåd til Grækenland* fra ca. 1954. Kobberstiksamlingen købte værkerne *Undervandssvømmere* (1957) og *T.S.S. Angelika* (1957). Derudover viste *Berlingske Aftenavis* en anden variation af *T.S.S. Angelika* end Kobberstiksamlingens i forbindelse med Leo Estvads anmeldelse, hvilket giver os sikker viden om seks af de udstillede Sterup-Hansen værker.

Dan Sterup-Hansens udvalg koncentrerede sig altså om de tre motivgrupper, som han dyrkede mest i disse år, nemlig 1; sovende, hvilende eller ventende mennesker i det offentlige rum, 2;

---

<sup>383</sup> Et andet monotypi med titlen *Bipersonerne* blev anvendt på omslaget af Peter Seebergs debutroman af samme navn, der udkom i 1956 på forlaget Arena (figur 26). Palle Nielsen leverede også illustration til Peter Seebergs roman *Fugls føde*, der udkom i 1957. Begge bøger tematiserer krigens indvirkning på mennesket i form af blandt andet fremmedgørelse i forhold til virkeligheden og følelsen af ensomhed.



mennesker stuvet sammen i trange rum, som eksempelvis et skibs lastrum, og 3; studier af mennesker under vandet i et svømmebassin. Det er også disse tre motivgrupper, der beskrives i anmeldelserne, hvilket samtidig antyder, at hvis der blev vist flere værker end de identificerede seks, så har de med stor sandsynlighed tilhørt en af de tre motivgrupper.

### Svend Wiig Hansen

Også for Svend Wiig Hansens vedkommende får vi viden om tre af hans udstillede værker fra *Hvedekorn*. Her vises et raderet 'portræt', hvor ansigtstrækkene er gengivet karikeret i store svulmende former. Derudover vises raderingerne *De sidste* og *De søgende*. Sidstnævnte værk blev indkøbt af Kobberstiksamlingen på udstillingen. Gennem *Berlingske Aftenavis* får vi desuden kendskab til endnu et værk, der desværre er gengivet uden titel, og som det ikke har været muligt at identificere. Værket er gengivet i en dårlig kopi fra *Berlingske Aftenavis* i den etablerede værkliste. Om værket skriver Leo Estvad: "Er det en slange eller trærødder, der omklammer et menneske og kvæler livet af det? For saa vidt er det ogsaa ligegyldigt, gennem raderingens clairobcur aner man noget af den livsmystik, som næsten alle udstillerne bekender sig til." De øvrige skriver ikke noget, der kan hjælpe til at identificere nogle af Wiig Hansens øvrige udstillede værker.

### ***Mennesket III*, 3. januar - 25. januar 1959**

Den tredje af *Mennesket*-udstillingerne er den, som jeg har fundet mindst materiale om, hvilket i særlig grad har besværliggjort rekonstruktionen af værklisten for denne udstilling. Igen bliver udstillingen anmeldt i de store aviser, men spaltepladsen er væsentligt mindre end ved de to tidligere udstillinger og oplysningerne om værkerne tilsvarende sparsomme. Vi er ikke så heldige, at et kulturtidsskrift viede et særnummer til udstillingen i 1959, og der blev ikke indkøbt nye værker til Kobberstiksamlingen. Jeg har heller ikke fundet arkivmateriale svarende til Richard Winthers liste over Reidar Magnus' udstillede værker på *Mennesket I*.

En lille notits bragt i *Politiken* den 19. januar 1959, hvor journalisten giver en status på salget af værker på udstillingen, leverer dog enkelte brikker. Her skriver journalisten, at Louisiana indkøbte to linoleumssnit af Palle Nielsen sammen med en radering af Svend Wiig Hansen, at Aarhus Kunstmuseum (AROS) købte en tegning af Dan Sterup Hansen, og at Radeerforeningen

købte fire værker: et litografi af Reidar Magnus, en radering af Sterup Hansen, et træsnit af Wiig Hansen og et linoleumssnit af Heerup. Tegningen fra AROS er identificeret på baggrund af erhvervelsesoplysningerne. På samme måde er Radeerforeningens indkøb identificeret på baggrund af en regning og et kartotekskort fra Clausens Kunsthandel, der specificerer, hvilke værker der blev købt, bortset fra at Magnus-værket ikke er nævnt ved titel. Se under de enkelte kunstnere for værktitler. Det har ikke været muligt for Louisiana at bekræfte købet af de to værker på udstillingen.

Det følgende er baseret på disse artikler:

- Ejner Johanssen, "Aksel Jørgensen – og 'Mennesket'", *Information* 3. januar 1959
- Pierre Lübecker, "Mørket bliver lysere", *Politiken* 13. januar 1959
- Svend Eriksen, "'Mennesket' igen", *Dagens Nyheder* 13. januar 1959
- Uden afsender, "Det svagere menneske", *Berlingske Aftenavis* 14. januar 1959
- Uden afsender og overskrift, notits i *Politiken* 19. januar 1959
- Jens Jørgen Thorsen, "Mennesket", *Social-Demokraten* 24. januar 1959

#### Erling Frederiksen og Albert Mertz

Erling Frederiksen og Albert Mertz har udgjort den største udfordring med hensyn til indkredsning af deres deltagelse på 1959-udstillingen. Flere anmeldere udpeger de to som udstillingens svageste led, men uden at være konkrete omkring værker. For eksempel peger Jens Jørgen Thorsen på dem, som årsagen til, at udstillingen ikke virker så stærkt som den året før, og som dem, der udgør "den tynde ende af udstillingen". Dette er sandsynligvis forklaringen på, at ingen af deres værker er anvendt som illustration til avisernes anmeldelser, og på, at deres værker alene omtales i generelle vendinger, som når Svend Eriksen skriver om Erling Frederiksen, at man har "set bedre ting end disse 7 temmelig ligegyldige blyantstegninger", og når samme anmelder skriver, at Albert Mertz "ikke rigtig synes at passe i ensemblet", og uddyber: "I disse strenge omgivelser, hvor han udelukkende udstiller tegninger, faar man ikke indtryk af, at hans glade sind rummer saa meget og stikker saa dybt, som man oplevede paa hans separat-udstilling, for netop et aar siden." *Berlingske Aftensavis'* unavngivne anmelder understøtter Jens Jørgen Thorsens og Svend Eriksens kritik, når han skriver: "Albert Mertz er ny i selskabet, men det pjatteri i sort og hvidt, han har hængt op paa væggen, er ganske intetsigende. Det er hverken 'menneskeligt' eller kunstnerisk godt. Det er straks et skaar i helheden."

### Henry Heerup, Reidar Magnus og Palle Nielsen

Hvad angår bestemmelsen af Henry Heerups deltagelse på udstillingen, hjælpes vi på vej af en illustration i både *Dagens Nyheder* og i *Information*. Her vises henholdsvis linoleumssnittene *Morgen* fra 1958 og *Medaljon* fra 1956. To andre snit kan umiddelbart identificeres ud fra anmeldelsen i *Berlingske Aftenavis*, som fortæller om Heerup, at han ”siger velkommen til en pige, der svæver ned fra luften og lander i hans arme, og paa et andet træsnit er det *Tro, Haab og Kærlighed*, der er anledningen til en optimistisk og dekorativt sammensvejet burleske.” Værkerne, der beskrives her, må være linoleumssnittet *Velkomst* fra 1955 og linoleumssnittet *Tro, håb og kærlighed* fra 1958. Sidstnævnte værk blev på udstillingen købt af Radeerforeningen, hvilket bekræfter at værket blev udstillet.

Reidar Magnus udstillede ifølge *Berlingske Aftenavis* fortsat værker fra *Masker og Myter*, ligesom det fortælles, at Palle Nielsen har arbejdet videre med *Orfeus og Eurydike*, som han viste nye værker fra. *Berlingske Aftenavis* gengiver Palle Nielsens *I krigens verden* fra 1958, og Louisiana købte to værker af kunstneren, som ikke kan verificeres. Magnus-litografiet, der blev købt af Radeerforeningen, er på regningen kun anført som ”Litografi” og kan derfor heller ikke identificeres.

### Dan Sterup-Hansen og Svend Wiig Hansen

Dan Sterup-Hansen udstillede ifølge *Berlingske Aftenavis* ”bevægelsesstudier i blyant – udkast til en dekorativ opgave – [der] ligner almindelige croquistegninger, og hans raderinger har ikke den fantasiens styrke, der overraskede sidst.” Hvilken dekorativ opgave, der er tale om, er uvist. Sterup-Hansen udførte i 1956 en udsmykning til Folkets Hus i København og i 1959 en til Idrætshøjskolen i Sønderborg, men da jeg ikke har set de nævnte udkast, er det ikke til at sige, om der er tale om udkast til nogle af disse udsmykninger eller evt. til en ikke realiseret opgave. Ifølge Jens Jørgen Thorsen udstillede Sterup Hansen også denne gang nogle af sine svømmehalsstudier, men de eneste to værker, der er identificeret med sikkerhed, er en tegning, der blev købt af AROS med titlen *Menneskefigurer* fra ca. 1957 og en radering købt af Radeerforeningen med titlen *Gadearbejde* fra 1955.

Ligesom de andre kunstnere fortsætter Svend Wiig Hansen i nogenlunde samme spor og emnekreds som på de tidligere udstillinger. For eksempel beskriver Jens Jørgen Thorsen emnet i Wiig Hansens værker som ”rastløse mennesker, der på billederne svømmer om som misdannet vraggods i strandkanten.” Dette kunne lige så godt have været en beskrivelse af værker fra udstillingen i 1958, og den hjælper os derfor desværre ikke med identifikationen af nye værker. Heldigvis gengiver både *Politiken* og *Berlingske Aftenavis* hver et værk af kunstneren, nemlig henholdsvis et træsnit uden titel og linoleumssnittet *Stormen*, ligesom *Berlingske Aftenavis* nævner, at *Den faldne* er i blandt Wiig Hansens værker på udstillingen. At Radeerforeningen købte træsnittet *Den faldne* bekræfter, at det var en del af *Mennesket III*.

### **Refleksioner over de etablerede udstillingslister**

Som resultat af det ovenfor beskrevne arbejde med arkivmaterialet er der nu etableret værkklister over hver af de tre *Mennesket*-udstillinger. Det betyder, at hvor vi før alene havde kendskab til de overordnede forhold vedrørende udstillingerne, det vil sige titlen, udstillingsstedet og udstillingsdatoerne samt til kunstnerne og til nogle få af de udstillede værker, så ved vi nu en hel del mere: Helt konkret har vi fået kendskab til 20 værker, der med sikkerhed blev udstillet på *Mennesket*-udstillingen i 1956, til 23 værker der med sikkerhed blev udstillet på *Mennesket*-udstillingen i 1958 og til 10 værker, der med sikkerhed blev udstillet på *Mennesket*-udstillingen i 1959. Hvor vi før havde kendskab til de nævnte overordnede data og derudover kunne læse os til anmeldernes beskrivelser og oplevelser af udstillingerne, så har vi nu konkret viden om en del flere værker på udstillingerne. Dette betyder, at vi i højere grad er i stand til at arbejde med, analysere og fortolke udstillingerne på et konkret grundlag.

Det er klart, at listerne lider af diverse skævheder, hvilket blandt andet hænger sammen med hvilket arkivmateriale, der har været tilgængeligt, og hvad jeg har været i stand til at opspore. Det betyder blandt andet, at vi takket være et notat gjort af Richard Winther har kendskab til alle de 12 værker, som Reidar Magnus udstillede på den første udstilling, hvilket giver ham en righoldig repræsentation i listen over værker på *Mennesket I*. Dette betyder dog ikke, at Magnus nødvendigvis var den kunstner, der var repræsenteret med flest værker på udstillingen. Skævhederne skyldes også det faktum, at anmelderne på baggrund af interesser og præferencer,

som allerede nævnt, har fokuseret mere på nogle kunstnere fremfor på andre både i deres tekst og i deres udvalg af illustrationer.

Listerne er således hverken blevet fuldstændige eller fuldstændigt præcise. Vi har i øvrigt ingen indikation af, hvad 'fuldstændig' i denne sammenhæng betyder, fordi vi simpelthen ikke ved, hvor mange værker, der blev udstillet – heller ikke selvom vi kender udstillingslokalernes størrelse, for vi har ingen oplysninger om, hvordan værkerne var ophængt. De kan eksempelvis sagtens have hængt i flere rækker over hinanden og ikke kun side om side, hvilket vil give plads til et ret forskelligt antal værker, alt efter i hvilken udstrækning lag-på-lag princippet blev benyttet. En ophængning i flere rækker ville have passet sig fint til for eksempel Erling Frederikssens træsnitserie *En arbejdsdag i tørvemosen*, der blev udstillet i 1956, og til Palle Nielsens *Orfeus og Eurydike*, der blev udstillet med forskelligt værkudvalg på alle tre udstillinger. Hvad angår præcisionen, så har det heller ikke alle steder været muligt at være fuldstændig præcis med hensyn til udpegningen af værkerne, for, som jeg har angivet flere steder, har jeg måttet gætte mig til flere af værkerne på baggrund af anmeldernes mere eller mindre værknære beskrivelser af motiver. Det har især været en udfordring i de tilfælde, hvor anmelderne i generelle vendinger har peget på en kunstners typiske tematik. Denne problematik udgjorde især en udfordring i forhold til at bestemme Dan Sterup-Hansens deltagelse i 1956. I dette tilfælde, hvor det ikke var muligt at pege på specifikke værker ud fra anmeldelsernes beskrivelser af motiver, valgte jeg i stedet at gengive nogle eksempler på de motivtyper, som var beskrevet i anmeldelserne, med det forbehold at jeg ikke havde nogen indikation af, at de angivne værker havde været vist på udstillingen. Det er angivet i værklisten, når der er tale om usikre værker.

Det er yderligere vigtigt at slå fast, at rekonstruktionen alene gælder et forsøg på at udpege hvilke værker, der blev udstillet på de tre udstillinger. Der er ikke tale om en rekonstruktion af ophængningen af værkerne. Dette ville kræve fotografier eller skitser af udstillingsophængningen, og sådanne arkivalier er ikke dukket op. Alternativt kunne man have brugt nogle meget præcise beskrivelser af ophængningerne, men de af anmeldernes kommentarer, der nævner ophængningen, er ganske overfladiske. Den mest præcise er Lübeckers fra 1958, der alene angiver, hvordan de seks kunstnere fordeler sig i kunsthandelens to lokaler. Man kan således forstå, at Palle Nielsen, Svend Wiig Hansen og Dan Sterup-Hansen er ophængt i det

første og største lokale, mens Erling Frederiksen, Reidar Magnus og Henry Heerup er udstillet ”i den mindste af stuerne”.<sup>384</sup>

På trods af de nævnte udfordringer og forbehold har etableringen af udstillingslisterne resulteret i et materiale, der er værdifuldt i forhold til en uddybning af det konkrete kendskab til og forståelsen af de tre *Mennesket*-udstillinger. Værkanalyser af udstillingernes værker følger i kapitel 6 efter analyserne af receptionen af udstillingerne. I den afsluttende diskussion samles der op på hele del 2 og dermed på analyserne af *Mennesket*-udstillingerne. Her vil også indgå fortolkninger af de etablerede lister.

## **Kapitel 5 Udstillinger, man havde pligt til at se**

I det følgende kapitel analyserer jeg samtidens modtagelse af de tre *Mennesket*-udstillinger ud fra en diskursanalytisk inspireret tilgang. Formålet er at bestemme og definere de temaer, nøgleord og diskussioner, der er gennemgående i anmeldelserne, for dermed at indkredse de gennemgående træk for, hvordan de danske kunstanmeldere talte om, fortolkede og forstod kunsten, dens indhold og dens formål. Med udgangspunkt i disse undersøgelser ser jeg efterfølgende på, hvordan de gennemgående diskurser relaterer sig til tidens begivenheder, aspekter af tidens kunstdebatter samt på, hvordan diskurserne hænger sammen med de i samtiden cirkulerende forestillingsmønstre om menneskets situation. Disse aspekter berøres i dette kapitels opsamling og udfoldes derefter i værkanalyserne i kapitel 6.

Overordnet set var anmeldernes vurdering af *Mennesket*-udstillingerne særdeles positiv. Stort set alle anmelderne var begejstrede for udstillingerne, især de to første blev rost til skyerne og blev blandt andet karakteriseret som ”verdensklasse”, som ”kunstnerisk erkendelse med afgørende betydning for fremtiden” eller slet og ret, som udstillinger ”man havde pligt til at se.”<sup>385</sup>

Helge Ernst er blandt de begejstrede anmeldere. Han indleder sin anmeldelse fra 1956 med følgende: ”Det er ikke for meget sagt, at Clausens lille kunsthandel i Toldbodgade snart er det

---

<sup>384</sup> Pierre Lübecker, »Unge grafikere i særklasse«, *Politiken*, 23. Januar 1958.

<sup>385</sup> Maria Marcus, »Det mangetydige menneske«, *Information*, 3. Oktober 1956; Helge Ernst, »Mennesket i centrum«, *Social-Demokraten*, 5. Oktober 1956; Helge Ernst, »Seks fine grafikere«, *Social-Demokraten*, 15. Januar 1958; Lübecker, »Unge grafikere i særklasse«.

egentlige centrum i det københavnske kunstliv.” Hermed slår Ernst fast, at der her er tale om en udstilling af stor vigtighed. Han fortsætter i det følgende afsnit med, som flere af sine kolleger, at fundere over, hvorvidt titlen er for prætentios, men konkluderer på linje med de andre, at udstillingen lever op til titlen: ”En pretentiøs [*sic*] titel, som kræver et indhold af betydning. Men udstillingen lover, hvad den holder, den vil blive husket fremover.”<sup>386</sup> Anmeldelsen afsluttes med følgende lovprisning: ”Ingen af dem [kunstnerne] kunne undværes, tilsammen danner de billedet af det mærkelige, søgende og splittede, men også ukuelige væsen, vi kalder mennesket. Den udstilling *må* man se!”

Otto Gelsted er en anden af anmelderne, der både funderer over titlen og over udstillingens betydning. Han indleder sin anmeldelse fra 1956 således: ”*Mennesket* er den vidt favnende, men berettigede titel til den store grafiske udstilling i Toldbodgade 9 hos den fortræffelige leder af lokalet og udstillingerne V. Clausen.” Og han afslutter samme med følgende: ”En betydelig udstilling, der har krav på vid opmærksomhed.”<sup>387</sup> Også hos Maria Marcus går de to træk igen. Om titlen skriver hun i 1956: ”‘Mennesket’ er ikke ligefrem nogen beskeden titel for en udstilling. Alligevel føles den ikke prætentios som navn for den grafikophængning i Toldbodgade 9, der viser seks kunstneres kredsen om dette unge og ældgamle motiv.” Efter en henvisning til at dansk kunst ofte opfattes som ”en betydningsløs enklave indenfor den europæiske, et underudviklet område”, konkluderer hun: ”For grafikernes vedkommende gælder dette ikke. En ophængning som denne viser, at dansk grafik, naar den er bedst, er i verdensklasse.”<sup>388</sup>

Diskussionen af titlen og fremhævelsen af udstillingernes væsentlighed fortsætter i 1958, hvor Pierre Lübecker påpeger, at selvom de seks kunstnere fortsat samler sig under den fælles titel, så er de ikke kommet til at ligne hinanden. Herefter fortsætter han: ”Dette ændrer dog intet ved det forhold, at udstillingen som helhed er den bedste, der længe har været at se i et af de mindre københavnske gallerier. Den har man simpelthen pligt til at se.” Og han afslutter begejstret sin anmeldelse med: ”Det er sjældent, der er saadanne oplevelser at hente i kunstlivet.”<sup>389</sup> Helge Ernst er ligeledes begejstret i 1958, hvor han ligesom i 1956 fremhæver udstillingens betydning for fremtiden. Han skriver: ”Det er en opvisning med perspektiv, en udstilling, som viser en

---

<sup>386</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

<sup>387</sup> Otto Gelsted, «Mennesket i kunsten», *Land og Folk*, 4. Oktober 1956.

<sup>388</sup> Marcus, «Det mangetydige menneske».

<sup>389</sup> Lübecker, «Unge grafikere i særklasse».

væsentlig side af nutidens grafik, ja mere, en kunstnerisk erkendelse, som vil få afgørende betydning i fremtiden.”<sup>390</sup>

Først i forbindelse med den tredje og sidste udstilling indtraf der en vis mathed hos anmelderne, der tydeligvis vandede sig ved at gentage sig selv. Eksempelvis skrev Svend Eriksen i *Dagens Nyheder*: ”Sidste aar ved denne tid kunne den lille grafiker-udstilling ‘Mennesket’ opflamme en anmelder til at skrive en hel kronik i den anledning. Det kunne den egentlig ogsaa i aar, hvis man ikke var bange for at skrive omtrent det samme som sidst.” Og Pierre Lübecker lød nærmest træt da han indledte sin anmeldelse fra 1959 med: ”Der er ingen ændringer hverken i titel eller tema. Den grafiske udstilling hedder stadig ‘Mennesket’, og udstillerne kreser [*sic*] stadig om den menneskelige skikkelse.” Alligevel endte han med at konkludere, at der var tale om ”en fin udstilling”.<sup>391</sup>

På trods af den udbredte skuffelse over at *Mennesket-III* ikke bød på flere nyheder, ofrede anmelderne ikke desto mindre stadig kræfter og spaltepads på udstillingen, om end artiklerne gennemgående var kortere end de to tidligere år.

Udover at føle en vis afmatning, der i hvert fald delvist må tilskrives gentagelsen, begyndte anmelderne i 1959 i højere grad end tidligere at se kritisk på kunstnernes bidrag til udstillingen. Dels hvad angik de enkelte værkers relevans i forhold til beskrivelsen af menneskets situation, dels hvad angik kvaliteten af kunstnernes bidrag. Flere af anmelderne noterede også, at udstillingen som helhed hang dårligere sammen. Hvor diversiteten i 1956 og 1958 hovedsageligt blev påpeget som et vilkår frem for som et problem, så begyndte kritikerne i 1959 at fokusere mere på skævheden i gruppen og på, at de ‘svage’ bidrag trak udstillingen som et samlet udtryk ned. Jens Jørgen Thorsen skriver eksempelvis i *Social-Demokraten*:

At udstillingen ikke i år virker så stærkt som sidste år, skyldes ikke, at Sterup-Hansen på grund af tidmangel kun har måttet sende ældre arbejder, eller at Wiig Hansen for tiden søger en lidt for dygtig og perfektionistisk stil, der kan hemme [*sic*] hans åbenhed. Det skyldes den tynde ende af udstillingen: *Albert Mertz*, der kan lave betydeligt bedre ting, end dem han viser her og *Erling Frederiksen*, der kunne have sendt nogle mere væsentlige tegninger.<sup>392</sup>

---

<sup>390</sup> Ernst, «Seks fine grafikere».

<sup>391</sup> Pierre Lübecker, «Mørket bliver lysere», *Politiken*, 13. Januar 1959.

<sup>392</sup> Thorsen, «Mennesket».



Også Svend Eriksen beklager kvaliteten af Mertz' og Frederiksens bidrag og ser Frederiksens tegninger som uvæsentlige, og anmelderen i *Berlingske Aftenavis* stemmer i og karakteriserer Mertz' bidrag som "ganske intetsigende". Samme anmelder skriver om Frederiksens tegninger, at "de er hverken særprægede eller rammer noget specielt i tiden". Her anvendes dét at "ramme tiden" tydeligvis som et vurderingskriterium. *Berlingske Aftenavis'* unavngivne anmelder mener desuden, at "samhørigheden mellem kunstnerne – der laa i luften paa den sidste udstilling – er mindre overbevisende i aar", og konkluderer: "De udmærkede kunstnere maa lade *Mennesket* samle ny [sic] kræfter, inden det igen kommer til syne. I deres egen og deres medmenneskers interesse."<sup>393</sup>

Mens kritikerne både i 1956 og i 1958 roste *Mennesket*-udstillingerne i de allerhøjeste toner for deres aktualitet og for deres mod og evne til at behandle et væsentligt, men vanskeligt emne, så havde piben fået en noget anden lyd i 1959, hvor begejstringen fra de to foregående udstillinger hos flere af anmelderne var skiftet ud med et træt og noget mere kritisk blik. Hvor anmelderne de to første år havde fokuseret deres opmærksomhed på de dele af udstillingerne, som de fandt stærkest og mest interessante, så havde de i 1959 også blik for de dele, som de opfattede som de svageste, hvilket betød at anmeldelserne generelt blev mere nuancerede, men også mere kritiske. Hvor diversiteten tidligere blev betegnet som et udtryk for udstillingens bredde, som når Helge Ernst i 1956 skriver: "Mennesket, det kendte og ukendte, opfattet af seks kunstnere, der hver giver sin individuelle tolkning af problemerne. Ingen af dem kunne undværes..."<sup>394</sup>, så blev der i 1959 i stedet fokuseret på, at der også indgik svage eller ligefrem uvæsentlige værker, sådan som eksempelvis Jens Jørgen Thorsen påpeger det. Hvor anmelderne i 1956 og 1958 overvejende valgte at fokusere på Palle Nielsen, Svend Wiig Hansen og Dan Sterup-Hansen og til gengæld ofrede de øvrige tre kunstnere mindre opmærksomhed enten uden nærmere begrundelse eller begrundet med en kort bemærkning om, at "paa dem passer udstillingstitlen ikke alt for godt",<sup>395</sup> så hed det i 1959, at udstillingen havde en "svag ende". Skævheden er muligvis blevet tydeligere i 1959, hvilket *Berlingske Aftenavis'* anmelder mener. Her hedder det, at samhørigheden mellem

---

<sup>393</sup> Unavngiven, «Det svagere menneske», *Berlingske Aftenavis*, 14. Januar 1959.

<sup>394</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

<sup>395</sup> Hele citatet lyder: "Paa dem passer udstillingstitlen ikke alt for godt, men saa fint rundes indtrykket dog af, at man uden betænkning gentager opfordringen til at se denne usædvanlige opvisning." Lübecker, «Unge grafikere i særklasse».

kunstnerne ”der laa i luften paa den sidste udstilling – er mindre overbevisende i aar”.<sup>396</sup> Om der vitterligt var en større spredning tema- og kvalitetsmæssigt kan være svært at afgøre i tilbageblik, eftersom vi ikke har det store kendskab til værkerne på denne tredje udstilling. Der er også den mulighed, at skævheden i virkeligheden hele tiden har eksisteret, men at anmelderne i forbindelse med de to første udstillinger valgte at fokusere på og lade sig begejstre af gruppens stærke sider og af det stærke fælles budskab frem for at dvæle ved de svage.

At kritikernes begejstring for *Mennesket*-gruppen ikke er lige så stor i 1959 kan også skyldes andre omstændigheder end dem, som kritikerne selv er inde på, nemlig at man i 1959 befinder sig på den anden side af et epokeskifte. Der var opsving i gang, og det kan have givet anmelderne forventninger til eller ønsker om, at dette satte sig spor i kunsten, hvilket igen kan forklare, hvorfor de ikke har følt helt den samme begejstring ved ’pessimisternes’ værker som de tidligere år.<sup>397</sup> Men samtidig er der antydninger af, at nogle af anmelderne registrerer et stemningsskifte i 1959-udstillingen. Pierre Lübecker konstaterer under overskriften ”Mørket bliver lysere”, at gruppen ”har anlagt et lysere syn paa tilværelsen”, og han konstaterer ”at et par af dem optræder i sangvinikernes [optimisternes] forklædning”. Hvor andre af anmelderne pegede på, at et lysere livssyn var repræsenteret allerede på de tidligere udstillinger, oplever Lübecker altså, at det først slår igennem på 1959-udstillingen. Det er dog de samme kunstnere, Lübecker peger på, som dem, der også tidligere blev placeret i optimisternes lejr, blot med den forskel at Albert Mertz er kommet til. Et andet eksempel på, at piben har fået en noget anden lyd i 1959, er, at Heerup nu roses for de selv samme kvaliteter, som var årsagen til, at han i 1956 blev betegnet som naiv. Jens Jørgen Thorsen skriver følgende om Heerups linoleumssnit: ”Heerup udstiller linoleumssnit, og de rammer i centrum: lige i hjertet. Hans billeder ejer hjertelighed, varme, kærlighed, glæde og enfoldighed, sjældne varer her i larmen af brintbomber.”<sup>398</sup>

De øvrige anmeldere finder stadig, at Palle Nielsen og til dels Svend Wiig Hansen rammer ”den angst og uro, der ligger skjult under tilværelsens overflade”, og at de to kunstnere med deres værker har ”tiden i nerverne”.<sup>399</sup> Der er således ikke kun kommet en mere tydelig spredning i

---

<sup>396</sup> Unavngiven, «Det svagere menneske».

<sup>397</sup> Om opsvinget der for alvor sætter ind i 1958: Lidegaard, *En fortælling om Danmark i det 20. århundrede*, 281; Henrik S. Nissen, *Gyldendal og Politikens danmarkshistorie, bd. 14, Landet blev by, 1950-1970* (København: Gyldendal, 2004), 223.

<sup>398</sup> Thorsen, «Mennesket».

<sup>399</sup> Unavngiven, «Det svagere menneske».

værkernes beskrivelse af mennesket, men der kan også spores en større spredning hos anmelderne, hvor nogle får øje på og værdsætter nye lysere toner, mens andre holder fast i, at det er pessimisternes tidskarakteristik, der stadig gælder. Det er muligt, at det allerede omtalte epokeskifte også er årsagen her. Epokeskiftet gjaldt ikke kun på det økonomiske og sociale område, men slog også igennem inden for kulturen, hvor man fra begyndelse af 1960'erne tog afstand fra efterkrigspatossen og koldkrigsstemningen. Ingen af delene var i overensstemmelse med den nye generations livsfornemmelse.<sup>400</sup> Det er højst sandsynligvis denne udvikling, der var i gang i 1959 og som deler anmelderne i to lejre.

### Titlen, en programerklæring?

Som det fremgår af ovenstående, nævner mange af anmelderne, at titlen kan synes prætentios, mens de i samme åndedrag iler til med en forsikring om, at de uden forbehold kan sige, at udstillingerne lever op til det lovede. Hvad de mener, det lovede mere præcist er, fremgår ikke nødvendigvis. Mange er dog inde på, at en del af *Mennesket*-gruppens projekt er at bringe menneskefiguren tilbage i kunsten, som mere end blot et påskud for formelle eksperimenter, det vil sige som et reelt indholdselement. Her modstilles menneskeskildrerne kunst med den kunst, der udviklede sig fra kubismen og frem, som i Helge Ernsts anmeldelse fra 1956, hvor han nævner, at *Mennesket*-kunstnerne i sandhed sætter mennesket i centrum i stedet for at behandle det som en god model ”på linje med en dekorativ vandkande eller tre æbler på et fad”.<sup>401</sup> Når Ernst taler om at behandle en model på linje med en kande, ligger der højst sandsynligt en implicit reference til den i Danmark så indflydelsesrige Vilhelm Lundstrøm, der ofte blev kritiseret for netop at behandle sine gengivelser af kvindelige modeller på nøjagtig samme måde, som han behandlede sine opstillinger af frugt og kander, og dermed for kun at være interesseret i formen. Samtidig er det svært at forestille sig, at anmelderne ikke også har Ortega y Gassets essay om *Menneskets fordrivelse fra kunsten* i tankerne, når de taler om, at ikke bare menneskefiguren, men også mennesket som indhold med menneskeskildrerne er vendt tilbage i kunsten.

---

<sup>400</sup> Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie*. 8, 13.

<sup>401</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

Som Hanne Abildgaard er inde på, har den i bund og grund ret simple titel samtidig programagtige ambitioner. Hun skriver: ”Mennesket som motiv var jo ikke ligefrem opfundet af denne gruppe kunstnere, men lanceringen af titlen *Mennesket* i den daværende situation fremstod snarere som et program end blot som en titel. I en tid, hvor humanismen var truet i samfundet, og abstraktionen toneangivende i kunsten, lød titlen som en insisteren på mennesket som kunstens centrale motiv.”<sup>402</sup> Det er tydeligvis også sådan mange af anmelderne har forstået den, med den tilføjelse, at mennesket som motiv, som før understreget, forstås på flere niveauer, det vil sige ikke bare som et figurativt element, men i lige så høj grad som indhold, hvor mennesket står i centrum for en beskrivelse af ikke bare menneskets situation, men også af tiden. Som vi skal se i det følgende, markerer kunstnerne også selv, at det i høj grad er netop mennesket i dets ”nuværende stilling”, som de ønsker at vise. Svend Eriksen skriver følgende om titlens betydning:

Den kortfattede og dog rummelige titel siger, at de seks kunstnere fortrinsvis tegner mennesket, mens den dybere mening er, at de vil give et billede af menneskets ikke særlig misundelsesværdige situation, saaledes som den er i dag.<sup>403</sup>

Jens Jørgen Thorsen er den eneste af anmelderne, der først og fremmest læser titlen som et opgør med modernismen, når han skriver:

Som navn på én kunstudstilling frem for andre kan det lyde prætentivt, for al kunst viser jo tilbage til mennesket. Her skal navnet blot antyde, at kunstnerne, der er med i udstillingen, ikke deltager i den almindelige modernistiske tendens til æstetisering og plagieren.<sup>404</sup>

I betragtning af, at Thorsen selv var fortaler for modernismen, må hans negative omtale af modernismen som præget af ”æstetisering” og ”plagieren” skulle læses som et udtryk for menneskeskildrerne holdning, og hans kommentar angiver således, at han opfatter titlen som en markering fra kunstnerne side af deres projekt som antimodernistisk.

Som Abildgaard også peger på, indskriver menneskeskildrerne sig samtidig i den debat om mennesket og om humanismen, som foregik i 1950'erne, og som jeg har beskrevet i kapitel 3.

---

<sup>402</sup> Abildgaard, *Erling Frederiksen*, 21.

<sup>403</sup> Svend Eriksen, «Det menneskelige i kunsten», *Dagens Nyheder*, 15. Januar 1958.

<sup>404</sup> Thorsen, «Mennesket».

I et interview med Svend Wiig Hansen og Palle Nielsen, der fandt sted i forbindelse med 1958-udstillingen, fremgår det, at kunstnerne internt ikke er helt enige om, hvorvidt titlen skal opfattes som en programerklæring eller ej.<sup>405</sup> Til gengæld er de overvejende enige om, hvad det er, de vil med deres fælles projekt. Svend Wiig Hansen forklarer:

Vi har diskuteret den titel, men paa sin vis dækker den nok noget af det, vi vil: at vise menneskets situation i dag. Jeg tror selv, det er en ulykkelig tid for mennesket; fantasien, drømmen og troen er taget fra os. Udadtil gaar det fint: vi er renvaskede, vi er lykkelige, har radiogrammofon og alt det der... men hvordan ser vi ud indvendig? Tænk paa, hvor yderligt vi lever, vi er i fare – der skal bare en eller anden gal idiot til at trykke paa knappen, saa ryger det hele i luften. Saa tosset har det da aldrig været før. Det er denne sjælstilstand, vi søger at skildre, man kan ikke løbe fra den... vor udstilling er altsaa for saa vidt ikke noget program. Vi søger bare at være talsmænd for vor næste, men det vi laver, er et selvportræt [...].

Og Palle Nielsen uddyber: ”Ja, vi ’bruger’ mennesket til at vise det i sin nuværende stilling – efter min mening er den umulig, og jeg tror kun, at vi har en chance, hvis vi helt erkender dens umulighed.”<sup>406</sup>

I følge kunstnerne selv var udstillingen altså et forsøg på, på godt, men måske især på ondt, at indkredse menneskets situation under de givne omstændigheder. I deres øjne var situationen kendetegnet ved en modsætning mellem på den ene side en på overfladen velordnet dagligdag, præget af større velstand og øget adgang til forbrugsgoder, og på den anden side af atomtruslen, der betød, at alt kunne ramle sammen hvert øjeblik, det skulle være. En modsætning der alt andet lige må give mennesket en følelse af dyb indre splittelse. Men det var ikke kun den nærværende trussel, der var skyld i, at det var ”en ulykkelig tid for mennesket”, årsagen var i lige så høj grad, som Wiig Hansen forklarede det, at ”fantasien, drømmen og troen er taget fra os”. Han forklarer ikke formuleringen, men det er nærliggende at forstå dette tab som en konsekvens af uhyrlighederne under 2. Verdenskrig og af den nærværende trussel om en altødelæggende tredje verdenskrig. Tabet af fantasien er sandsynligvis en henvisning til påvirkningen fra underholdningsmediernes, som Wiig Hansen andre steder har peget på, som en årsag til menneskets åndelige forarmelse.

---

<sup>405</sup> Ejner Johansson, «Menneskets stilling er umulig i dag», *Information*, 11. Januar 1958.

<sup>406</sup> Ibid.

Som Nielsen og Wiig Hansen forklarer, er det deres håb, at de ved at udtrykke den situation, som de oplever sig selv og deres næste i, kan påvirke folk til at erkende situationens alvor, eller med Nielsens ord: dens umulighed. Således er ord som ”erkendelse”, ”situationen” (og dermed ”tiden”), ”sjælstilstand” og ”næsten” (som i medmennesket) i lige så høj grad nøgleord hos kunstnerne selv, som vi skal se, at de er hos anmelderne.

### **Udstillingernes aktualitet og anmeldernes neutralisering**

Men hvad var det mere præcist, der begejstrede anmelderne i en sådan grad, at de mente, at folk ligefrem havde pligt til at se udstillingerne? Særligt tre argumenter er gennemgående, når anmelderne skal begrunde deres begejstring for *Mennesket*-udstillingerne, deres væsentlighed og aktualitet. Argumenterne kan sammenfattes under følgende punkter:

1. Kunstnerne beskriver menneskets aktuelle situation. Dette implicerer en fortolkning af tiden og af dens problemer, samt af hvordan disse påvirker mennesket.
2. Kunstnerne deler sig groft sagt i to grupper med hver deres fortolkning af menneskets situation. Jeg kalder de to grupper for ”pessimister” og ”optimister”. Anmelderne har en udtalt forkærlighed for pessimisterne, som de opfatter som dem, der er mest i tråd med tiden. Mange nævner derudover pessimismen som en nødvendig forudsætning for at nå frem til optimismen, og denne fortælling danner en sideløbende diskurs med nær relation til den, der omhandler opdelingen af kunstnerne i de to lejre.
3. Anmelderne fremhæver, at kunstnerne gengiver menneskefiguren som andet end et påskud for en undersøgelse af form, hvorved indholdet kommer i fokus, og deres tilgang adskilles fra modernismens formeksperimenter, der længe har domineret kunsten. Det fremhæves, at menneskeskildrerne navigerer udenom en æstetisering og i stedet vender tilbage til virkeligheden.

I det følgende vil jeg se nærmere på, hvordan disse diskurser udfolder sig samt komme ind på, hvordan de enkelte elementer samtidig fungerer som vurderingskriterier. Diskurserne fletter sig ind i hinanden og jeg forsøger derfor heller ikke at holde dem fuldkommen adskilte i gennemgangen af dem.

Det mest anvendte argument for udstillingernes væsentlighed er, at kunstnerne forholder sig til menneskets aktuelle situation og dermed fortæller os noget væsentligt om tiden. I sin anmeldelse fra 1956 skriver Helge Ernst eksempelvis som en årsag til, at man bør se udstillingen, at man her møder ”de menneskelige tilstande”, at man her får de seks kunstneres ”individuelle tolkning af problemerne”.<sup>407</sup> Samme år skriver Pierre Lübecker, at man på udstillingen får ”inspirerende glimt af, hvordan kunstnerne opfatter de betingelser, livet påtvinger vor tids mennesker”.<sup>408</sup> De to anmeldere er altså enige om, at der er tale om problemer, som påtvinges tidens menneske, og selvom Maria Marcus formulerer sig mere indirekte, tyder meget på, at hun er enig i deres opfattelse af tiden, når hun eksempelvis kritiserer Heerups optimisme for at være udtryk for en ”blaaøjet naivitet, der ikke ønsker at se klart”.<sup>409</sup> Jeg formoder, at det, som Marcus mener, Heerup ikke ønsker at se klart på, er det, som de andre kalder for ”problemerne”, som er årsagen til det, som af Marcus blandt andet betegnes som ”angsten” og ”dysterheden”. I Marcus’ øjne virker en optimisme som Heerups altså ude af trit med tiden og dens vilkår. Et af de værker, som Marcus henviser til som udtryk for en blåøjet naivitet, er Heerups *Hesteskofamilien II*, 1949 (figur 27). Hun beskriver Heerups kunstneriske udtryk med dets ”paagaende ornamentik” som ”efterhaanden noget klichéagtig” og vrænger af Heerups ”rørende” skildringer af ”mennesket iklædt uskyldens runding, mænd med spillende muskler, kvinder med svulmende bryster og børn som små faste dukker.” Marcus tilføjer, at hun finder Heerups ”frugtbarhedsdyrkelse” ”en smule ængstende”, fordi den i hendes øjne har en ”germansk bismag”. Med dette refererer hun formodentlig til nazismens forherligende billeder af den ariske race, hvor mændene netop typisk var muskuløse og viljestærke, og kvinderne var struttende kernesunde. Helge Ernst er endnu en anmelder, der fandt menneskets situation i form af ”det moderne menneskes psykologiske problemer” gengivet i billederne, i dette tilfælde Svend Wiig Hansens portrætter, der ifølge Ernst er kendetegnet ved ”angst og splittelse” samt en ”urovækkende” stemning.<sup>410</sup> Som for mange af de øvrige anmeldere er menneskets situation nærmest ensbetydende med angst og splittelse. (Se de etablerede værklistor for illustrationer af de omtalte værker)

Som jeg var inde på i forbindelse med debatten om realismen, var Dan Sterup-Hansen blandt dem, der mente, at der var behov for at tage tyren ved hornene i stedet for at lukke øjnene. I en

---

<sup>407</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

<sup>408</sup> Pierre Lübecker, «Mennesket som tema», *Politiken*, 3. Oktober 1956.

<sup>409</sup> Marcus, «Det mangetydige menneske».

<sup>410</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

kronik i *Information* i juli 1951 gav han udtryk for, at der var behov for en kunst, der søgte et nyt grundlag for kulturen ved at ”søge næring og kraft i tidens virkelighedsnære problemer”, og han beskrev med slet skjult foragt, hvordan man som alternativ også kunne vælge at ”se soden” og opfatte stanken af brændte kvinder og børn fra de tyske krematorier i tilintetgørelseslejrene som intet mere end en skønhedsplet. Jeg tror, at Sterup-Hansen ville være enig med Marcus i, at denne strategi ikke bare virker som en naiv fortrængning, men som en uansvarlig tilgang til virkeligheden og den nære fortid.

I 1958 taler Helge Ernst som i 1956 igen om, at kunstnerne arbejder med temaet ‘mennesket’ ”ud fra en erkendelse af menneskets situation idag”, og Ernst beskriver, hvad han opfatter som et problematisk aspekt af tiden, når han taler om, hvordan Palle Nielsen ”afslører nutidsmenneskets robot-tilværelse i en pansret maskinalder”.<sup>411</sup> Der er vist ingen tvivl om, at Ernst her tænker på Nielsens tre collager med titlen *Komposition over Jeremias klagesange*, hvor menneskefigurerne alle ser ud til at være iført en form for rustning, der får dem til at minde om robotter. Jeg ser nærmere på disse collager i kapitel 6.

Pierre Lübecker fortsætter ligeledes linjen fra 1956 med i 1958 at omtale tiden som ”en hård tid”, og samme år påpeger Svend Eriksen, at den dybere mening med udstillingen er, at ”give et billede af menneskets ikke særlig misundelsesværdige situation, saaledes som den er i dag”.<sup>412</sup> *Berlingske Aftensavis*’ Leo Estvad bakker i 1958 sine kritiker-kolleger op med en beskrivelse af *Mennesket*-udstillingen som et sted, hvor man ”mærker den menneskelige strålevarme” fra værkerne, hvorefter han fortsætter:

Her er ingen æstetiske reservationer, tingene skal siges, og hver af kunstnerne har sin sandhed om tilværelsen. Om menneskets rodløshed og depressioner, om den vakante poesi, der ombølger alt. Det er ikke en hyldest, de har at bringe, men de kredser bestandig om mennesket og dets skæbne; om tiden, der genspejles paa mangestrengen vis i det menneskelige følelsesliv.<sup>413</sup>

Citatet fra Estvads anmeldelse fungerer nærmest som en opsummering af de temaer, der er gennemgående for receptionen af udstillingerne. Først og fremmest er Estvads pointerende af, at man i værkerne mærker ”den menneskelige strålevarme” signifikant. Jeg tror, at bemærkningen

---

<sup>411</sup> Ernst, «Seks fine grafikere».

<sup>412</sup> Lübecker, «Unge grafikere i særklasse»; Eriksen, «Det menneskelige i kunsten».

<sup>413</sup> Leo Estvad, «Abstraktion og menneske», *Berlingske Aftenavis*, 11. Januar 1958.



især skal markere oplevelsen af, at mennesket er massivt tilstede i værkerne, men ordet ”strålevarme” er samtidig interessant, fordi det konnoterer atombombe, og der dermed etableres referencer til 2. Verdenskrig, til Den Kolde Krigs våbenkapløb og til truslen om en 3. Verdenskrig på én og samme tid. Når Estvad understreger den menneskelige tilstedeværelse i værkerne, markerer han samtidig afstanden både til den socialistiske realismes værker, hvor mennesket typisk blev gengivet som typer og som et middel til at fremstille et klart, ideologisk budskab, og til den moderne kunst, der fra kubismen og frem med Ortega Y Gassets formulering havde fordrevet mennesket fra kunsten. Afstanden til det modernistiske projekt markeres yderligere, når Estvad pointerer, at der hos menneskeskildrerne ikke er nogen ”æstetiske reservationer”.

Herefter tager Estvad fat i endnu et kerneord, nemlig ‘sandhed’, der var et centralt begreb i realisme-debatterne, hvor det blandt andet markerede, at man vægtede virkeligheden højere end skønheden. Dette understreges af, at det, der gengives i værkerne, ifølge Estvad er menneskets miserable tilstand, som anmelderen betegner som ”menneskets rodløshed og depressioner”. Estvad peger dermed på pessimisternes bidrag som de, der leverer udstillingens egentlige indhold. I opsamlingen på receptionen vender jeg tilbage til hvilke andre implikationer, der kunne ligge i ordet sandhed på dette tidspunkt. Derudover betoner Estvad, at det, som kunstnerne her ”bestandig” kredser om, er ”mennesket og dets skæbne”, og det er ikke mindst ”tiden”. Til slut peger Estvad på det faktum, at de ydre omstændigheder genspejles i det indre følelsesliv, som også Svend Wiig Hansen og Palle Nielsen er inde på i interviewet i *Information* 1958. Således ser vi hos Estvad en kombination af menneskets situation-diskursen med pessimisme-diskursen udfoldet. Sammen med form-indhold-diskursen fungerer de tre diskurser i Estvads anmeldelse også som argumenter for, at der er tale om en særdeles vellykket udstilling, hvilket altså vil sige, at de benyttes som vurderingskriterier.

Nogle måneder senere siger Ernst Clausen på flere måder det samme som Estvad i forordet til *Hvedekorn*, blot væsentligt mere koncist, nemlig at kunstnerne er fælles ”i deres interesse for menneskemotivet som noget mere end et paaskud for formelle eksperimenter. Kunstnerisk engagement i tiden – med andre ord.”<sup>414</sup> Her sætter Clausen interessant nok lighedstegn mellem menneskemotivet, og dermed figurationen eller realismen, og engagement. Samtidig udelukker

---

<sup>414</sup> Clausen, «Mennesket».

han implicit, at den kunst, der beskæftiger sig med formelle eksperimenter, er engageret i tiden. Diskussionen var højaktuel i 1950erne og var en del af kernen i stilkrigen mellem den figurative og den abstrakte kunst, som jeg var inde på i del 1.

Som det følgende citat viser, benytter Helge Ernst i sin anmeldelse fra 1956 både menneskets situation-diskursen, form-indhold-diskursen samt nøgleordet 'erkendelse' i sin vurdering af udstillingen. Det følgende citat følger efter et afsnit, hvor Ernst påpeger, at "ikke alle, der maler mennesker sætter mennesket i centrum", hvormed han refererer til fordømmen om den modernistiske kunst, som en formfikseret og indholds-ignorant kunst, som flere af anmelderne benytter i deres fremhævelse af, hvad menneskeskildrerne bidrager med på de tre udstillinger. Det skal dog siges, at han samtidig medgiver, at det menneskelige indslag i kunsten ikke bestemmes af menneskelige figurers tilstedeværelse, men det ændrer ikke ved, at han aktiverer den nævnte fordom som modbillede til *Mennesket*-udstillingens kunstnere. Ernst skriver:

Men hos de seks grafikere møder man en bevidst søgen efter erkendelse. Og menneskets situation i det moderne samfund har de, hver på sin måde, belyst gennem en billedkunst med et litterært, fortællende indhold, der dog ikke tager kraften af det billedmæssige. Deres arbejder meddeler sig gennem det visuelle, de er dygtige håndværkere, men laver aldrig ting for at brillere artistisk, de har noget på hjerte, og evnen til at udtrykke sig.<sup>415</sup>

I den sidste del af citatet adresserer Ernst form-indhold-diskursen, hvor formorienteringen præsenteres som den tomme artistiske brilleren, mens indholdsorienteringen fremstilles som den, der har noget på hjerte. Hermed aktiveres diskursen ikke bare, men den bruges også til klart at fremhæve og dermed vurdere menneskeskildrerne kunst, som den der har fat i noget væsentligt.

Som jeg også kommer ind på i det følgende afsnit, "Pessimister og optimister", anvender flere af anmelderne også optimisme-pessimisme-diskursen som vurderingskriterium. Maria Marcus er en af dem, der gør det, når hun argumenterer for, at der er en skævhed i repræsentationerne af de to livsanskuelser, hvor de værker, der repræsenterer et pessimistisk livssyn, er langt mere vellykkede end værkerne, der repræsenterer et optimistisk livssyn. Som hun ser det, er der en god grund til, at det er "angsten" og "fornedrelsen, der har fundet de bedste udtryk" og forklaringen er, at pessimismen er en nødvendig fase på vejen, et "naaleøje, der maa passeres", for at "naa

---

<sup>415</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

frem til en i virkelig forstand positiv menneskeopfattelse". Selvom hun ikke bruger ordet "erkendelse", har vi her at gøre med kunsten som et vigtigt middel til erkendelse med betydning for genopbygningen af troen på mennesket.

Som nævnt er anmeldelserne af udstillingen i 1959 kortere end de to foregående år og samtidig præget af nogen afmatning, hvilket sikkert samtidig er en del af forklaringen på, at anmelderne ikke i samme grad som tidligere giver sig i kast med større udredninger om gruppens projekt. Ifølge Svend Eriksen er der dog stadig mulighed for at glæde sig over "i hvert fald nogle af disse kunstneres alvorsfulde indsats for at sige noget væsentligt om deres opfattelse af vort [*sic*] tids menneskehed."<sup>416</sup>

I betragtning af i hvor høj grad anmelderne er enige om, at de tre udstillingers dystre skildringer afspejler tiden og de betingelser og problemer der præger den, er det bemærkelsesværdigt, at de stort set ikke nævner konkrete begivenheder eller konflikter. Bortset fra nogle overordnede henvisninger til "tidens modsætninger", dvs. til Den Kolde Krigs polære anatomi, og fra enkelte mere konkrete henvisninger til efterkrigstiden<sup>417</sup> og til atom- og hydrogenbomben, nævnes de aktuelle politiske begivenheder eller den sociale situation ikke. Dette kan der selvfølgelig være flere årsager til, blandt andet den at kunstnerne rent faktisk ikke afbilleder specifikke begivenheder, men snarere de menneskelige reaktioner på begivenheder, som betragteren må forestille sig, og som anmelderne i 1956, 1958 og 1959 formentlig og tilsyneladende ikke har haft svært ved at fremkalde for deres indre blikke. Samtidig sætter de ikke navn på det, måske fordi begivenhederne var en del af den fælles nutid, og man derfor formodede, at alle var med på, hvad man talte om. Dette er en mekanisme, som Erik Fischer var inde på i 1954 i forbindelse med en længere diskussion med maleren Jørgen Kähler, der udspillede sig i en række numre af *Dialog* i 1953 og 1954 under overskriften "Om Kunsten".

Her diskuterede Fischer og Kähler blandt andet årsagerne til ødelæggelsen af Knud Nellemoses monument for frihedskampens faldne, *Ung falden mand*, 1953, opstillet ved 4. maj kollegiet i Århus (figur 28).<sup>418</sup> Monumentet var blandt andet et udtryk for Nellemoses protest mod det, som

---

<sup>416</sup> Svend Eriksen, «'Mennesket' igen», *Dagens Nyheder*, 13. Januar 1959.

<sup>417</sup> Helge Ernst taler for eksempel om, at Palle Nielsen genfortæller Orfeus-myten "i en ny forkledning, aktuelt, brændende, med efterkrigstiden som baggrund." Ernst, «Mennesket i centrum».

<sup>418</sup> Fischer, «Om kunsten».

han omtalte som ”tyskernes voldsherredømme”, og var fra hans side tænkt som et udtryk for ”besættelsestidens sabotager, om mishandlinger og om koncentrationslejre”.<sup>419</sup> Monumentet blev da også, ifølge *Dialog*, ødelagt på Schalburgkorpsets mindedag, hvilket bestyrkede opfattelsen af, at gerningen var udført af folk med fascistiske sympatier.<sup>420</sup> Nellemose nævner dog også selv, at han ikke kunne udelukke, at moralsk forargelse over, at ”frihedskæmperen” er gengivet i en ”udfordrende stilling” med ”enden i vejret”, også kan have spillet ind som motiv til hærværket.<sup>421</sup>

I radiodiskussionen siger Kähler, at Nellemose i ugerningen var berettiget til at se en bekræftelse på, at han var på rette spor med sit værk. Fischer mener, at Kähler hermed giver udtryk for, at ødelæggelsen kan ses som en slags bekræftelse af værkets kvalitet, og Fischer argumenterer ud fra denne opfattelse, selvom Kähler tilbageviser hans påstand. Fischers pointe er, at ødelæggelsen må tilskrives værkets symbolværdi og klare meddelelseskraft, og han forklarer, at Nellemoses værk blev knust, ”fordi dets specielle indhold, som mindesmærke over denne af os alle oplevede besættelse, var kendt af enhver”.<sup>422</sup> Mens alle i 1954 stadig kunne huske krigen og modstandskampen, ændrer dette sig uvægerligt med tiden, og Fischer peger på, at dette eksempelvis var sket i forhold til Picassos *Guernica*. Som Fischer slår fast, er værket almindeligt anerkendt som et fremragende værk, ”men man omtaler kun i forbigående dets tydelige antifascistiske tendens”.<sup>423</sup> Han uddyber:

Man har neutraliseret dets specielle indhold, taler i stedet om dets almindelige skildring af gru og krigshærgen. Af ‘los desastres della guerra’. Lige så lidt som overfor Goyas raderinger tales der om, *hvilken* krig, han skildrer. Derfor kan disse værker nu betragtes i ro og behagelige museumsomgivelser, mens Nellemoses værk blev knust, fordi dets specielle indhold, som mindesmærke over denne af os alle oplevede besættelse, var kendt af enhver. Teoretisk set kan ‘Guernica’ risikere at blive ødelagt, men det vil ikke ske, førend det bliver genopdaget som antifascistisk symbol.<sup>424</sup>

Begge de mekanismer, som Fischer beskriver, gør sig gældende i menneskeskildrernes kunst og i kritikken af den. Når kunstnerne beskriver menneskets reaktioner på situationen, refererer de samtidig mere eller mindre indirekte til aktuelle begivenheder, som alle i samtiden genkender.

---

<sup>419</sup> «Radioens kunstkronik, den 7. 12. 53», *Dialog* nr. 8, 3. årgang (1953), 4.

<sup>420</sup> Schalburgkorpset blev oprettet i Danmark i april 1943. De støttede den tyske besættelsesmagt og bekæmpede den danske modstandsbevægelse. Jeg har ikke kunnet finde datoen for mindedagen.

<sup>421</sup> «Radioens kunstkronik, den 7. 12. 53», 5.

<sup>422</sup> Fischer, «Om kunsten», 6.

<sup>423</sup> Ibid.

<sup>424</sup> Ibid.

Men samtidig er fokus på menneskets følelsesmæssige reaktion på begivenhederne og ikke på selve begivenhederne. Eller som Ejner Johansson formulerer det, så er deres motiv ”ikke mennesket i verden, men verden i mennesket”.<sup>425</sup> Fordi der er tale om ’kendt stof’, så fungerer værkernes symbolværdi umiddelbart, og uden at anmelderne behøver at nævne begivenheder ved navn. Dermed udfoldes tendensen til at neutralisere værkernes ”specielle indhold” af kunstnere såvel som af anmeldere. Hvor samtidens avislæsere har haft den samme referenceramme som kunstnere og anmelderne, er begivenhederne ikke nær så præsente for en betragter i det 21. århundrede, og hvis der skal etableres koblinger mellem kunsten og tidens begivenheder, kan det derfor være nødvendigt at pege på nogle af dem, som det er sandsynligt at kunstnerne reagerer på, også selvom der ikke vil være tale om andet end kvalificerede gæt. Jeg forsøger mig med sådanne koblinger af værker og begivenheder i kapitel 6, mens jeg i kapitel 3 har opridset nogle af de mest centrale begivenheder fra den periode, hvor værkerne blev produceret, udstillet og anmeldt.

I stedet for direkte henvisninger til nogle af de ovenfor nævnte begivenheder, synes anmelderne altså at trække på et fælles kendskab til og en udsagt fælles forståelse af den ”ikke særlig misundelsesværdige situation, saaledes som den er i dag”, der blandt andet kendetegnes af ”alle de forløjede slagord, som vi daglig fyldes med”, som Svend Eriksen skriver i 1958.<sup>426</sup> I Eriksens som i de øvriges karakteristik af tiden er den ”ulykkelig” og ”forløjet”, som også Wiig Hansen og Palle Nielsen er inde på i *Information*-interviewet fra 1958.<sup>427</sup> Et fælles udgangspunkt der forklarer, hvorfor anmelderne er enige om, at den forventelige reaktion på tiden er angst, depression, ensomhed, splittelse og desperation m.v. Dette er samtidig en væsentlig del af forklaringen på, at pessimismen frem for optimismen er det, som i anmeldernes øjne tegner udstillingernes aktualitet, hvilket jeg ser nærmere på i det følgende afsnit.

Tendensen til at gå udenom en påpegning af et værks ”specielle indhold” er, som Erik Fischer påpeger, ikke en ukendt tendens i dansk kunstkritik på dette tidspunkt. Ifølge Fischer hersker der en udbredt tendens til, at kunstkritikken neutraliserer kunstens eventuelle henvisninger til specifikke begivenheder, og det er præcis den tendens, som vi ser udfoldet i receptionen af *Mennesket*-udstillingerne. Som eksemplet med ødelæggelsen af Nellemoses monument viser, kan det ligefrem vise sig at være farligt, når et værks politiske indhold i sig selv er eller bliver gjort

---

<sup>425</sup> Ejner Johansson, «Uden overskrift», *Information*, 8. Januar 1958.

<sup>426</sup> Eriksen, «Det menneskelige i kunsten».

<sup>427</sup> Johansson, «Menneskets stilling er umulig i dag».

for åbenlyst. Kunstens nære forhold til virkeligheden kan have konsekvenser. Ifølge Jørgen Kähler handler det dog også om, at det politiske ikke anerkendes af kritikerne som et vedkommende mål for kunsten, hvilket han siger i dette citat fra diskussionen med Erik Fischer:

Det er en kendt sag, at en af de Kritikere, der har virkelig stor Indflydelse, Radioavisens Anmelder, Museumsdirektør Sigurd Schultz, for Tiden fører sig frem som Modernismens Bannerfører. Den abstrakte Kunst tilhører Fremtiden. Den realistiske Kunst tror han ikke paa, om end han jo maa indrømme, at den er et 'Faktum'. Vi har nu faaet Fotografiet, hermed er den billedmæssigt genkendelige Kunst én Gang for alle bragt ud af Verden. At arbejde for at opbygge en saadan Kunst, er skønne, men spildte Kræfter, i hvert Fald tjener det kun politiske, altsaa Kunsten uvedkommende Formaale.<sup>428</sup>

Når Kähler taler om, at det politiske er kunsten uvedkommende, kan man læse det som en reference til kritikken af den socialistiske realisme, som han var fortalende for, som en kunst der i alt for eksplicit grad formidler et politisk budskab. Men udsagnet kan samtidig læses som en påpegning af, at kunst og politik på dette tidspunkt var en farlig cocktail generelt, som mange, både kunstnere og kritikere, derfor styrede udenom eller omgik ved at undgå at være for specifikke. Udsagnet er samtidig interessant, fordi det indirekte kommer til at pege på behovet for, at den ny-realistiske kunst, som menneskeskildrerne stod for, markerede sin forskellighed fra den socialistiske realisme ved for eksempel at være noget andet end propaganda. Behovet for at lægge afstand til den socialistiske realisme er muligvis også en del af forklaringen på, at kritikerne, der stort set alle er sympatisk stemte overfor menneskeskildrerens kunst, holder konkrete politiske begivenheder på afstand.

## Pessimister og optimister

Ikke alle anmelderne er lige kategoriske i deres tilgang til, hvad der er godt, og hvad der er skidt på *Mennesket*-udstillingerne, og til hvilken holdning, der er den mest tidsadækvate. Men hovedparten er enige med Maria Marcus, når hun peger på pessimisterne som dem, der er mest i tråd med tiden. Helge Ernst står forholdsvis alene med sin langt mere inkluderende tilgang til spredningen i kunstnernes budskaber, som det følgende citat er et eksempel på:

---

<sup>428</sup> Jørgen Kähler, «Om kunsten», *Dialog* nr. 1, 4 årgang (1954), 9.

De menneskelige tilstande, som de afspejles i gøren og laden, i drømme og forhåbninger, i glæde og smerte, uro og stille arbejdsomhed, møder man på udstillingen. Mennesket, det kendte og ukendte, opfattet af seks kunstnere, der hver giver sin individuelle tolkning af problemerne. Ingen af dem kunne undværes, tilsammen danner de billedet af det mærkelige, søgende og splittede, men også ukuelige væsen, vi kalder mennesket.<sup>429</sup>

I anmeldelsen fra 1956 forklarer Marcus blandt andet, hvad det er, som ikke overbeviser hende i Heerups værker: ”Med stædig energi holder denne kunstner fast ved en optimisme, der i dag ikke kan undgaa at forekomme som en utilstrækkelig forenkling, en blaaøjet naivitet, der ikke ønsker at se klart.” Hun affejer efterfølgende Heerups udtryk som ”klichéagtigt” og eksemplificerer med den allerede nævnte beskrivelse af *Hesteskofamile II*. I Marcus’ øjne virker Heerups menneskegengivelser altså ude af trit med tiden. Hans insisteren på en optimistisk tilgang til livet opfatter hun som naiv, og hans persontegninger som forenkledte og sødladte. Det vil sige, at Marcus mere eller mindre afskriver Heerups gengivelser af menneskets situation som misforståede. Hans gengivelser af menneskets situation er kort og godt ikke i overensstemmelse med virkeligheden, som hun oplever den, og således lever Heerups fortælling ikke op til hendes forventning til, hvad billedet skal gøre. Ifølge Maria Marcus er det ikke muligt at have en entydigt positiv oplevelse af virkeligheden anno 1956.

I stedet fremhæver Maria Marcus det, som hun kalder udstillingens dystreste indslag, nemlig Palle Nielsens, som udstillingens bedste og mest aktuelle. Dette udtryk er tydeligvis mere i overensstemmelse med hendes opfattelse af tiden, for som hun skriver, så er det i hendes øjne næppe nogen tilfældighed ”at det er angsten, fornedrelsen, der har fundet de bedste udtryk”, det vil sige, at det er dette, som er i overensstemmelse med tiden. Med ordet ”fornedrelse” tænker Marcus med en vis sandsynlighed på den uforståeligt umenneskelige behandling som de indsatte i koncentrationslejrene blev udsat for under 2. Verdenskrig og som mange på dette tidspunkt havde i frisk erindring. Hun går videre til at forklare, at: ”Det er naaleøjet, der maa passeres, hvis ungdommen af i dag vil naa frem til en i virkelig forstand positiv menneskeopfattelse”. Marcus, der er født i 1926, var i øvrigt selv kun 30 år i 1956 og var vel selv en del af ”ungdommen af i dag”. Marcus ser således pessimismen og den erkendelse, som kan opnås derigennem som en forudsætning for, at man kan nå frem til en ægte positiv menneskeopfattelse efter 2. Verdenskrigs

---

<sup>429</sup> Ernst, «Mennesket i centrum». Brugen af ordet ”ukuelige” i forbindelse med ”menneske” kan meget vel være en henvisning til Harald Herdals roman *Ukuelige Menneske* fra 1949, som er en politisk agiterende roman, der er præget af en optimistisk tro på det kæmpende menneskes muligheder.

forbrydelser imod menneskeheden og den medfølgende ”fornedrelse” af mennesket samt det deraf følgende tab af troen på det gode i mennesket. Som nævnt indledningsvist går fortællingen om pessimismen som en forudsætning for optimismen igen hos flere af anmelderne og fungerer som et argument for favoriseringen af pessimisterne. Flere af kunstnerne abonnerer ligeledes på fortællingen om pessimismen som nøglen til en bedre fremtid, heriblandt især Palle Nielsen og Svend Wiig Hansen. Hos Palle Nielsen er logikken, at selvom han skildrer menneskets mørkeste sider som et udtryk for den umulige situation, menneskeheden befinder sig i, så er baggrunden for denne indstilling i bund og grund et håb om, at han med sin ubønhørlige karakteristik af tiden kan hjælpe folk til en form for erkendelse af ‘situationen’ – en erkendelse, der vil få dem til at arbejde for en mere tålelig situation og for mere fredelige løsninger på konflikterne, som han siger i interviewet med Ejner Johansson i 1958.<sup>430</sup>

Mange af de andre kritikere giver sammen med Maria Marcus udtryk for, at de mener, at det er pessimisterne, der tegner det sande billede af tiden, som når Pierre Lübecker i 1956 skriver, at ”det kan ikke skjules, at det er sortseeren, som taler med den største vægt”, hvorefter han taler begejstret om Palle Nielsens skildringer af ”det moderne liv som brutalitetens og den golde følelsesløsheds store tid”.<sup>431</sup> Samme anmelder skriver i 1958, at der mellem Palle Nielsen, Svend Wiig Hansen og Dan Sterup-Hansen, bestaar et slægtskab, ”som hænger sammen med deres syn på tilværelsen og som giver udstillingen dens særpræg”.<sup>432</sup> Videre om dette skriver han: ”Det kan ikke nægtes, at de er sortseere. Menneskets ensomhed, fortvivlelse, dets fornedrelse, dets angst og desperation i en haard tid er deres budskab. Stærkest udtrykkes det hos Wiig Hansen, hvis mennesker man møder paa den nøgne strand, hvor de staar stivnet overfor ulykkerne.” (Figur 29) Hvilke ulykker, der er tale om, står ikke klart, hverken i Wiig Hansens radering eller i Lübeckers tekst, men som jeg også kommer ind på i analysen af værket i kapitel 6, leder det nøgne og ufrugtbare landskab i *De Søgende* uvægerligt tankerne hen på et krigsramt, afsvedet landskab. Det kan både være en henvisning til 2. Verdenskrigs ødelæggelser, men i betragtning af at værket er udført i 1958, hvor russerne for nyligt havde demonstreret deres teknologiske overlegenhed ved at sende verdens første satellit i omløb omkring jorden, og hvor angsten for en 3. Verdenskrig var særdeles nærværende, er det måske mere sandsynligt, at det er konsekvenserne ved en atombombe, som vi her er vidne til, og at det er disse ulykker, som Lübecker tænker på.

---

<sup>430</sup> Johansson, «Menneskets stilling er umulig i dag».

<sup>431</sup> Lübecker, «Mennesket som tema».

<sup>432</sup> Lübecker, «Unge grafikere i særklasse».



Lübecker fortsætter i anmeldelsen med at behandle både Palle Nielsens og Dan Sterup-Hansens fortolkninger af udstillingens tema, hvorefter han til allersidst i anmeldelsen omtaler de tre øvrige kunstnere i et yderst kortfattet afsnit. Her giver han tydeligt udtryk for, at han ikke for alvor finder deres bidrag relevante for temaet. Han skriver:

I den mindste af stuerne slutter man med at betragte en hel væg med Erling Frederiksens omhyggelige, fast formede studier af hverdagens mennesker, og man betragter Reidar Magnus' farverige, fantastiske grafiske blade og Heerups smukke, ornamentale træssnit. Paa dem passer udstillingstitlen ikke alt for godt.<sup>433</sup>

Som det fremgår af den rekonstruerede udstillingsliste for 1958-udstillingen viser Frederiksen dels portrætter, dels skildringer af en ammende mor med sit spædbarn, Heerup viser linoleumssnittet *Fødsel og bildød* samt et andet ikke-identificeret værk, og Reidar Magnus viser, ligesom i 1956, litografier fra serien *Masker og Myter*. Med disse portrætter, skildringer af moderkærlighed samt gengivelser af livets cyklus koncentrerer Frederiksen og Heerup sig indiskutabelt om mennesket og livet, men de vælger både en mere optimistisk og en mere nuanceret tilgang end 'sortseerne', samtidig med at de giver plads til både det sentimentale og til det eftertænksomme. Hos Frederiksen og Heerup er det ikke menneskets umulige situation vi møder, men som Pierre Lübecker er inde på, møder vi her hverdagsmennesket involveret i helt almindelige og uproblematisk dagligdags gøremål og relationer. Hos Heerup er det hverdagsagtige lige netop i *Fødsel og bildød* skiftet ud med en fortælling om livets gang (et livshjul), hvor den pludselige bildød skildres side om side med, at et nyt liv tager sin begyndelse. Lige netop i dette værk har Heerup tilføjet en mørkere side til skildringen af livet, nemlig den brutale og bratte bildød, og livet fremstår dermed ikke entydigt uproblematisk, som det er tilfældet i mange af hans øvrige værker, og som vi også møder det hos Frederiksen. Budskabet om at livet går videre, på trods af at ulykker indtræffer, sikrer sammen med den generelt lette stemning i hans værker dog Heerup en plads hos optimisterne, ligesom skildringen i modsætning til Reidar Magnus' værker bevarer sin forbindelse til virkeligheden. Men selvom værkerne således handler om mennesket, så er der ikke tale om skildringer af, hvad man kan kalde for 'tidens menneske' eller 'mennesket i den aktuelle situation', sådan som Lübecker forestiller sig,

---

<sup>433</sup> Ibid.

at de bør fremstilles, nemlig præget af angst, ensomhed, menneskelig afstumpethed og sortsyn.<sup>434</sup> Der er i stedet tale om skildringer af mere almenmenneskelige tilstande og situationer, og da dette ikke er, hvad anmelderen forventer og efterspørger, afskriver han Frederiksen og Heerup som mere eller mindre irrelevante for udstillingens tema.

Hos Reidar Magnus er de problemer, der forbindes med 'menneskets aktuelle situation' rykket endnu længere i baggrunden, og vi befinder os i stedet i en sagnomspunden fantasiverden præget af livsglæde snarere end af sortsyn. Her møder vi hverken 'tiden' eller 'hverdagsmennesket', sådan som Lübecker og andre med ham forestiller sig dem, og i overensstemmelse hermed er det da også Reidar Magnus' værker, som anmelderne generelt har sværest ved at se relevansen i, og som de bruger mindst spalteplads på. Det er ikke fordi, at Magnus ikke nyder anmeldernes respekt, tværtimod. Han får pæne ord med på vejen af flere, for eksempel af Otto Gelsted, der i 1956 skriver:

Altfor lidt anerkendt er nordmanden *Reidar Magnus*, der også er en god maler, og som i mange år har været bosat i København. Men selv at påkalde opmærksomhed eller vække opsigt ligger hans beskedne væsen fjernt. Hans store blade i farve eller sort og hvidt med fantasifulde, mystiske motiver viser dog klart hans evne til at forbinde drøm og form.<sup>435</sup>

Og en anden anmelder, Helge Ernst, finder i 1956 tilsyneladende en vis relevans i Magnus' værker, som han forklarer således: "Udstillingens overraskelse er *Reidar Magnus* [...] Der er primitiv mystik i tingene, de gamle helleristninger optræder i hans billeder, men et voldsomt bevæget temperamentsfuldt linjeforløb giver den fremstillede symbolverden en os vedkommende, nærværende betydning".<sup>436</sup> Desværre skriver Ernst ikke hvilken "nærværende betydning", og det er derfor ikke til at sige, om han finder noget egentlig tidsspecifikt hos Magnus, eller om det er en anden måde at sige, at værkerne er gode. Hovedparten af anmelderne synes dog ikke helt at kunne få øje på relevansen af Magnus' værker i forhold til udstillingstemaet, og de skriver derfor kun lidt om hans værker. Flere af dem peger i stedet på, at Reidar Magnus i sine værker fremstiller en 'anden verden', som eksempelvis Maria Marcus gør det i 1956: "Med Reidar Magnus er vi inde i en anden sfære, en mystisk verden med heroer og sagnvæsner, en verden hvor alt er muligt, hvor mennesket vedkender sig sit slægtskab med andre eksisterende og drømte

---

<sup>434</sup> Ibid.

<sup>435</sup> Gelsted, «Mennesket i kunsten».

<sup>436</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

skabninger”.<sup>437</sup> Også Erik Clemmensen betoner i 1958 Magnus’ verden som særegen: ”Reidar Magnus har nogle virkelig fantastiske og eventyrlige litografier i hans ganske egne [*sic*] mytologi, hvor man færdes mellem helheste, huldrer og kirkelam”.<sup>438</sup> Jeg tror, at en væsentlig del af forklaringen på, at Magnus er den kunstner, der samlet set får mindst opmærksomhed, netop er, at han beskriver ‘en anden verden’, der hverken har tydelig relation til tiden, og som heller ikke beskriver ‘hverdagsmennesket’. Eller sagt på en anden måde så er relationen til den aktuelle situation og ikke mindst til virkeligheden svær at få øje på.

På linje med hovedparten af de øvrige anmeldere skaber den i bund og grund neutrale titel *Mennesket* altså nogle bestemte forventninger hos Lübecker, der betyder, at han afviser Frederiksens, Heerups og Magnus’ bidrag, mens han fremhæver de øvrige tre, som dem der ”giver udstillingen dens særpræg”. Samme år kalder anmelderen Svend Eriksen i *Dagens Nyheder* slet og ret den pessimistiske tilgang for ”at tale lige ud, klart og kompromisløst”. Han skriver: ”Naar helhedsbilledet af deres kunst maaske kan give indtryk af, at de er nogle triste mørkemænd, saa er det simpelthen fordi de ikke ser anden udvej end at gaa haardt paa og vedblive dermed, tale lige ud, klart og kompromisløst.”<sup>439</sup> Hermed giver Eriksen pessimisterne sin opbakning til, at det er sådan det er.; pessimisterne er dem, der giver os det rette billede af tiden.

Enkelte andre af anmelderne vælger at fokusere mere på bredden i kunstnernes bidrag, som Helge Ernst gør det i 1956: ”Mennesket, det kendte og ukendte, opfattet af seks kunstnere, der hver giver sin individuelle tolkning af problemerne. Ingen af dem kunne undværes, tilsammen danner de billedet af det mærkelige, søgende og splittede, men også ukuelige væsen, vi kalder mennesket.”<sup>440</sup> Men ellers er der som nævnt, en tydelig tendens til at pessimisterne får langt mere af anmeldernes opmærksomhed og ikke mindst spalteplads end optimisterne gør.

Det er signifikant at mange af anmelderne ikke finder Erling Frederiksens og Henry Heerups beskrivelser af ”hverdagsmennesket” relevante for udstillingernes tema, fordi det peger på, at deres forventninger er forholdsvis specifikke. De forventer skildringer af ”menneskets situation”, af ”ulykkerne” eller kort sagt af mennesket, der er påvirket af traumer fra 2. Verdenskrig og

---

<sup>437</sup> Marcus, «Det mangetydige menneske».

<sup>438</sup> Clemmensen, Erik, «Toppræstation af grafik», *Kristelig Dagblad*, 16. Januar 1958.

<sup>439</sup> Eriksen, «Det menneskelige i kunsten».

<sup>440</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

tyngtet af 1950ernes koldkrigsproblematikker. De forventer den pessimistiske og ikke den optimistiske udgave af menneskets situation med skildringer af det uproblematisk hverdagsliv. Og de stiller sig heller ikke tilfredse med skildringer af mere almenmenneskelige tilstande eller problematikker. Det skal være skildringer, der udtrykker 'tiden' og ikke "mennesket i al almindelighed". Jeg tror, at Svend Eriksen i høj grad taler på alle kritikernes vegne, når han siger:

Den kortfattede og dog rummelige titel siger, at de seks kunstnere fortrinsvis tegner mennesker, mens den dybere mening er, at de vil give et billede af menneskets ikke særlig misundelsesværdige situation, saaledes som den er i dag.<sup>441</sup>

Det er denne tolkning af udstillingstitlen og den deraf følgende forventning, som er på spil, når pessimisterne i så høj grad favoriseres i forhold til optimisterne.

Der er selvfølgelig også den mulighed, at det, som i bund og grund får anmelderne til så u-underbygget at fejle 'optimisterne' af banen, er, at kvaliteten af deres værker slet og ret ikke er lige så høj som hos 'pessimisterne'. Men dette aspekt diskuteres ikke før i 1959, hvor nogle af anmelderne nævner, at dette års udstilling "forstyrres" af, at der er forskel på kvaliteten af værkerne, og at der på baggrund af denne kvalitetsforskel begynder at vise sig en skævhed i udstillingen. Svend Eriksen peger i sin anmeldelse på, at udstillingen "ogsaa denne gang" bæres af Palle Nielsen, Svend Wiig Hansen, Henry Heerup og Dan Sterup-Hansen, mens Albert Mertz hverken "rigtig synes at passe i ensemblet" eller har leveret nogle særlig gode ting. Eriksen afrunder anmeldelsen med følgende bemærkning: "Ogsaa af Erling Frederiksen har man set bedre ting end disse 7 temmelig ligegyldige blyantstegninger."<sup>442</sup>

Jens Jørgen Thorsen peger ligeledes på Albert Mertz og Erling Frederiksen, som de primære årsager til, at udstillingen i 1959 ikke står så stærkt som tidligere:

At udstillingen ikke i år virker så stærkt som sidste år, skyldes ikke, at Sterup-Hansen på grund af tidmangel kun har måtte sende ældre arbejder, eller at Wiig Hansen for tiden søger en lidt for dygtig og perfektionistisk stil, der kan hemme hans åbenhed. Det skyldes den tynde ende af udstillingen: Albert Mertz, der kan lave betydeligt bedre ting, end dem han viser her og Erling Frederiksen, der kunne have sendt nogle mere væsentlige tegninger.<sup>443</sup>

---

<sup>441</sup> Eriksen, «Det menneskelige i kunsten».

<sup>442</sup> Eriksen, «'Mennesket' igen».

<sup>443</sup> Thorsen, «Mennesket».

*Berlingske Aftensavis*' anmelder understøtter Jens Jørgen Thorsens og Svend Eriksens kritik, når han skriver:

Albert Mertz er ny i selskabet, men det pjatteri i sort og hvidt, han har hængt op paa væggen, er ganske intetsigende. Det er hverken 'menneskeligt' eller kunstnerisk godt. Det er straks et skaar i helheden.<sup>444</sup>

Anmelderen peger således ikke kun på, at Mertz' bidrag ikke er af den højeste kvalitet. Han får samtidig indirekte peget på, hvilke kvaliteter, han mener, findes hos de øvrige kunstnere.

Eftersom at bemærkningerne om en "tynd ende" først dukker op i 1959, mener jeg, at det er rimeligt at antage, at problemet først opstår på dette tidspunkt. Tidligere var det ikke kvaliteten, der stod i vejen for helhedsoplevelsen, snarere tilpasningen til udstillingstemaet eller mere præcist: fortolkningen af temaet. Værkerne er der for så vidt intet i vejen med, de er både "omhyggelige", "fantastiske og "smukke". Problemet er, at de ikke passer "alt for godt" til titlen. Jeg antager derfor, at eftersom kvalitetsaspektet først nævnes som et problem i 1959, så er det ikke det, som er årsagen til, at anmelderne i 1956 og 1958 fokuserer på de tre kunstnere, som jeg her har kaldt for pessimisterne. Den primære årsag er anmeldernes specifikke forventninger til tolkningen af udstillingens tema, forventninger som kun "sortseerne" indfrier.

De anvendte citater indeholder en lang række interessante temaer og tolkninger, som vil blive bragt i spil i værkanalyserne, der følger i kapitel 6.

## Opsamling på receptionen

Som vi har set, var det store ord anmelderne diskede op med i anmeldelserne af *Mennesket*-udstillingerne. Flere mente, at udstillingerne var af så stor vigtighed, at man simpelthen havde "pligt" til at se dem. Som påpeget hænger det sammen med, at anmelderne mener, at i hvert fald den ene halvdel af kunstnerne rammer præcist i deres beskrivelse af tiden og af menneskets situation. Anmelderne genkender simpelthen sig selv og deres oplevelse af tilværelsen i 1950ernes anden halvdel i udstillingernes værker. Men ikke nok med det, så er der, som Helge

---

<sup>444</sup> Unavngiven, «Det svagere menneske».

Ernst beskriver det i 1958, ligefrem tale om ”en kunstnerisk erkendelse, som vil få afgørende betydning i fremtiden”.<sup>445</sup> Også Maria Marcus benytter ordet erkendelse, som et argument for udstillingernes væsentlighed og kvalitet, mens en anmelder som Svend Eriksen formulerer det samme, men med andre ord, når han beskriver, hvordan Palle Nielsen med sine skildringer, der balancerer mellem fantasi og virkelighed, ”først blænder os og sætter os i vildrede for til sidst skaanselsløst at rive sløret fra en velkendt virkelighed, hvis inderste djævelske væsen vi bare aldrig før har set saa tydeligt som her.”<sup>446</sup> Ifølge Svend Eriksen afslører Palle Nielsens værker således virkelighedens inderste væsen for os, og får os til at ”se” virkeligheden tydeligere end nogensinde før. Ordvalget og formuleringerne er ikke tilfældige, for erkendelse var et centralt begreb i kunstdebatten, og blev det i stigende grad i årene efter 1956.<sup>447</sup> Som vi har set, skrev Ole Sarvig allerede i 1944, at den moderne kunst var blevet til ”menneskets fornemste erkendelsesmiddel”, og at kunsten var ”en af de få veje, hvorad mennesket kan få noget at vide om sig selv og sin sjæl”.<sup>448</sup>

Som jeg tidligere har berørt, ændrede noget sig i følge H.C. Branner radikalt med Sovjetunionens invasion i Ungarn i efteråret 1956 hvilket medførte at behovet for kunsten som erkendelsesmiddel blev endnu mere påtrængende. I ”Kunstens uafhængighed” beskriver han, hvordan hans tidligere forhåbninger om dialog mellem øst og vest med ét slag var blevet tilintetgjort af tragedien i Ungarn.<sup>449</sup> ”Kunstens uafhængighed” blev holdt som tale i Studenterforeningen den 24. november 1956 umiddelbart efter Sovjetunionens magtovertagelse i Ungarn og blev ligeledes trykt som pjece samme år. Indtil Ungarntragedien havde Branners håb været, at man ved at oparbejde en gensidig forståelse mellem øst og vest kunne:

[...] forandre atmosfæren omkring den kolde krig, modarbejde frygten og hadet, indføre samtale og diskussion i stedet for skældsord og gensidige beskyldninger, bekæmpe propagandaens tabuforestillinger med saglig oplysning og derigennem bidrage til den afspænding, som kun er et tomt ord, hvis der ikke på begge sider skabes betingelser for den.<sup>450</sup>

---

<sup>445</sup> Ernst, «Seks fine grafikere».

<sup>446</sup> Eriksen, «Det menneskelige i kunsten».

<sup>447</sup> Madsen et al., *Dansk litteraturhistorie*. 8, 221.

<sup>448</sup> Sarvig, «Mistelten, kunsten i dag (1944)», 140.

<sup>449</sup> Branner, «Kunstens uafhængighed», 235.

<sup>450</sup> Ibid., 233.

Det var ligeledes i denne forhåbning, at han havde deltaget i delegationsrejser til Sovjetunionen. Men efter Ungarn har ”propagandaens djævletrommer [...] igen overdøvet fornuftens stemmer”, ligesom ”den begyndende samtale” igen er blevet ”afløst af skældsordene og de gensidige beskyldninger.” Tilliden er brudt, og han tør ikke længere lade sig bruge af den kommunistiske propaganda, hvilket han var klar over ville ske ved deltagelse i rejserne, for man vil ikke risikere på nogen måde at blive forbundet med ”den ungarske skændsel”. Som Branner ser det, har alle lidt nederlag, ”for vi lever stadig i den samme delte verden, vi befinder os stadig i det samme dilemma mellem en umulig krig og en umulig fred”.<sup>451</sup> Branner tror, at hvis ikke den sovjetiske kunst havde været underlagt den utilitarisme og konformisme, som den blev pålagt af det kommunistiske styre, ville meget have set anderledes ud i 1956. Man ville ikke have stået så fjernt fra hinanden, og han mener endda, at en del af ”de politiske ulykker, vi har været vidner til i de sidste tyve år”, ville have været forebygget. Han indrømmer, at han nærmest mod sin vilje tillægger kunsten særdeles stor magt og betydning i samfundet, og at dette pålægger kunstnerne ”et uhyre ansvar”. Branner definerer i det følgende citat kunstnerens rolle og opgave:

Kunstneren er hverken sjælesørger, pædagog eller profet, han kan ikke lære mennesker hvad de skal tænke og tro, eller hvordan de skal leve deres liv; hans opgave er at leve og udtrykke sin tid, være dens bevidsthed og samvittighed. Kunsten er menneskets billede af sig selv, og hvad bliver der af mennesket hvis man slår det med blindhed, hvis det ikke til stadighed møder sine egne træk på godt og ondt?<sup>452</sup>

Kun når kunsten har sin uafhængighed, sin frihed, kan den opfylde sin rolle som det egentlige medium for indsigt. Det er her, at kunsten har en vigtig rolle, og behovet er kun blevet større efter 1956. Det handler ikke om, at kunstnerne skal ytre sig direkte om aktuelle politiske ting, som Branner kalder det, for ”Skønt det nu er på mode at tro det modsatte, vil jeg hævde, at kunst og politik ikke har ret meget med hinanden at gøre”. I stedet er det kunstnerens opgave, at søge ”sandheden bag sandhederne, virkeligheden bag kendsgerningerne, hans billede må renses for alle de forvirrende tilfældige og uvæsentlige træk, som møder ham i øjeblikket”.<sup>453</sup> Eftersom at Branner var toneangivende i tiden, kan hans syn på denne sag meget vel være en del af forklaringen på, at både kunstnere og kunstanmelderne neutraliserer tidens begivenheder i værkerne og i stedet søger at gengive eller efterspore mere generelle, menneskelige tilstande, der

---

<sup>451</sup> Ibid., 235.

<sup>452</sup> Ibid., 238.

<sup>453</sup> Ibid., 231.

beskriver menneskets situation i 1950ernes anden halvdel. Branners tale om kunstens ansvar, og om at kunsten skal søge sandheden bag sandhederne, må i øvrigt have lydt bekendt for menneskeskildrerne, der var opdraget med Aksel Jørgensens lære om, at man i kunsten skulle søge sandheden for sandhedens egen skyld samtidig med, at kunstneren havde et ansvar overfor samfundet, som skulle tages alvorligt.

I 1954 skrev forfatteren Paul la Cour, at ”ikke meget er vanskeligere end at forstå sin egen tids indhold, dens inderste motiv”. Måske er det med denne indsigt i baghovedet, at kritikerne i særlig grad priser menneskeskildrerne evne til at indfange og anskueliggøre ”menneskets situation” eller ”mennesket i tiden”. De fleste anmeldere er enige om, at de værker, der tolker tiden i en pessimistisk retning, og som beskriver menneskets situation som hård og ulykkelig, har fat i den lange ende. De taler enten om ”den umulige situation”, om ”ulykkerne” eller om den ”hårde tid”. Dette kobles med beskrivelser af menneskets reaktioner på situationen, og her benyttes ord som angst, uro, rodløshed og mennesket beskrives som søgende og splittet. Der tales også om ”menneskets fornedrelse” og om ”brutalitetens og den golde følelsesløshedens store tid” i forskellige varianter. Som nævnt udpensler hverken kunstnerne selv eller kritikerne situationerne eller begivenhederne, og dette til trods for at dét at ramme noget i tiden er det nok mest anvendte vurderingskriterium blandt anmelderne. Det kan derfor virke paradoksalt, at der aldrig peges mere præcist på, hvad kritikerne mener, at kunstnerne egentlig fanger i tiden. På den anden side var verdenskrigen og Den Kolde Krigs begivenheder naturligvis yderst velkendte af alle i samtiden, og man har med blot enkelte velvalgte ord kunne genskabe de rigtige billeder i folks bevidsthed. For en læser eller betragter i 2015 er sagen en anden, og det kan være nødvendigt med en klarere eksplicitering af, hvad ”situationen” gik ud på, hvilket er forsøgt indkredset i kapitel 3, ”Tiden og mennesket”. Vi kan derudover støtte os til kunstnernes og andre kulturpersonligheders beskrivelser af tiden. Eksempelvis Dan Sterup-Hansens i en kronik i 1951: ”de problemer jeg står overfor er de samme som alle andre levende mennesker står overfor. *Kendsgerningerne om krigen, kendsgerningerne om efterkrigstiden*. Hvem kan ryste dem af sig, og hvem ønsker at ryste dem af sig”.<sup>454</sup> Eller Paul la Cours adressering af ”tidens indhold”, skrevet i 1954:

---

<sup>454</sup> Sterup-Hansen, «Gennem en lukket dør».



Den massive larm fra de nære begivenheder, de blodige og endnu ublodige kampe, som udkæmpes om os, uvisheden om den nærmeste fremtid og frygten for den forhindrer os i at se og høre, hvad der rører sig i det stille under den. Næppe var vi ude af den anden verdenskrig, før vi følte slagskyggen fra en tredje falde over os. Hvad vi frygtede var ikke blot vor egen civilisations undergang, men menneskehedens.<sup>455</sup>

Som tidligere beskrevet gav Svend Wiig Hansen og Palle Nielsen også deres syn på situationen i et interview med Svend Johansson i *Information* i forbindelse med udstillingen i 1958. Det var her, Svend Wiig Hansen talte om kontrasten mellem det renvaskede ydre og et indre, der var præget af angsten for, at en eller anden gal idiot trykkede på knappen. Og det var her, at Palle Nielsen talte om den forløjede kultur, hvor de mange gode intentioner stod i grel kontrast til den dystre virkelighed. Særligt citaterne af Svend Wiig Hansen og Palle Nielsen antyder nogle forklaringer på den dobbelthed mellem det ydre og det indre og mellem pessimisme og optimisme, som mange af anmelderne også finder i skildringerne af mennesket, som når Helge Ernst beskriver mennesket som ”det mærkelige, søgende og splittede, men også ukuelige væsen, vi kalder mennesket”.<sup>456</sup> Situationen er hård og ulykkelig, men mennesket er samtidig ”ukueligt” og stærkt og finder energien til at kæmpe, trods alt. Hermed peges der på det håb og den optimisme, der anes som baggrund for skildringerne af ”ulykkerne”, og som samtidig er en af kunstnernes vigtigste drivkræfter.

Det er gennem kunstnernes præcise samfundsdiagnostik, at publikum, her i form af anmelderen, kan opnå erkendelse af ”situationen”, ”tiden”, ”mennesket” og af, at der findes håb, trods alt. Således benyttes især ”tiden” da også af anmelderne som et kriterium for vurdering af værkerne. Det gælder eksempelvis når anmelderen i *Berlingske Aftenavis* i 1959 beklager, at Erling Frederiksens tegninger ikke ”rammer noget specielt i tiden”, og når Svend Wiig Hansens værker i 1959 tages til nåde: ”men selv om de enkelte arbejder ikke helt indfrier de forventninger, man kommer med, har Wiig Hansen, ligesom Palle Nielsen, tiden i nerverne.”<sup>457</sup> Tiden bliver dog aldrig indkredset præcist, og det forbliver uklart, om der i de enkelte citater tales om tiden forstået som efterkrigstiden med en glidende overgang til den tidlige koldkrigstid, eller om der mere specifikt menes den umiddelbare samtid. I et tilbageblik på dansk litteratur anno 1955 skrevet af Ole Thorbek og trykt i september 1956, samtidig med at den første *Mennesket*-udstilling åbnede,

---

<sup>455</sup> Paul la Cour, «Ingen er en ø», i *Kulturdebat 1944-58* (København: Gyldendal, 1958), 70.

<sup>456</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

<sup>457</sup> Unavngiven, «Det svagere menneske».

omtales efterkrigstiden og Den Kolde Krig i øvrigt ligeledes som en sammenhængende periode uden tydelig opdeling mellem, hvor den ene periode slutter, og den anden begynder. Dette bekræfter, at der var en tendens til at opfatte perioden fra krigens afslutning og op igennem 1950erne som én sammenhængende periode, hvor krigen blot afløses af en ny krigstrussel. Teksten bekræfter derudover, at krigen og krigstruslen i 1956 stadig er et emne, som det er svært at frigøre sig fra. Thorbek skriver:

I denne oversigt skal omtales 11 af vore betydeligste forfatteres arbejder, og det er påfaldende, når man ser på emnevalget, at ikke mindre end syv af dem, H.C. Branner, Ole Sarvig, Gerhard Rasmussen, Hilmar Wulff, Ditte Cederstrand, Michael Sinding og Erik Rostbøll, har valgt at skrive om krigen eller besættelsen, medens Martin A. Hansen og Villy Sørensen i flere af deres noveller berører den direkte eller indirekte. Det er, som om vi aldrig kan frigøre os fra dette dystre emne, der nu har spøgt i mere end ti år i litteraturen. Og måske er det ikke så mærkeligt. Dels hænger krigstruslen – trods øjeblikkelige lettelser – stadig over os, og dels betød krigen og besættelsen dybtgående materielle, politiske og frem for alt åndelige omvæltninger, hvis spor ikke kan slettes. Dertil kommer, at krigen er en udtømmelig kilde, hvoraf der stadig kan øses nyt stof, særlig af handlingsbevæget og psykologisk art.<sup>458</sup>

Interessant nok fortsætter Ole Thorbek med at skrive, at det er bemærkelsesværdigt, ”at de fleste af forfatterne er optimistiske og positive i holdningen. Det gælder først og fremmest Branners og Lyngby Jepsens dialektiske humanisme, sociale indstilling og deres appel til fællesskabet mellem menneskene”.<sup>459</sup> Det skal understreges, at Thorbek fremhæver netop Branners *Ingen kender natten* som årets bedste udgivelse (?), hvilket fortæller os, at han på ingen måde har fundet det ”optimistiske og positive” naivt, misforstået eller ude af trit med tiden, sådan som flere af kunstanmelderne samme år gjorde for menneskeskildrernes vedkommende. Det står hen i det uvisse, hvorvidt Thorbeks brug af ordet ”bemærkelsesværdigt” betyder, at han er overrasket over, at forfatterne er optimistiske, fordi han havde forventet noget andet, eller om det snarere er et udtryk for, at tendensen er så overbevisende entydig. Ligeledes er det uklart, hvorfor der tilsyneladende er forskel på, hvad en litteraturanmelder forventer sig af litteraturen, der behandler emner som humanisme og fællesskabet mellem menneskene, og hvad en kunstkritiker forventer sig af billedkunsten, der behandler mennesket og menneskets situation anno 1956. Det ville kræve et langt mere indgående studie af litteraturkritikken i anden halvdel af 1950erne, hvis man skulle kunne lave sammenlignende analyser, der kunne pege på et svar. Her er Thorbeks

---

<sup>458</sup> Ole Thorbek, «Tro, tvivl og propaganda», *Dialog* nr. 5, 6. årgang (September 1956): 14.

<sup>459</sup> Ibid.

observation inddraget som en interessant kontrast til samme periodes tendens til, inden for kunstkritikken, at favorisere den pessimistiske holdning. En kontrast, der samtidig kan ses som en indikation af, hvad man kan kalde for de forhandlinger, der foregik mellem de to positioner, optimismen og pessimismen, der eksisterede samtidigt.

‘Forhandlingerne’ fandt først og fremmest sted på *Mennesket*-udstillingerne, hvor kunstnerne havde valgt at lade begge positioner være repræsenterede. Og hvor værker, der umiddelbart virkede til at have et pessimistisk budskab, samtidig var rundet af en underliggende optimisme. Og det gjaldt i høj grad for receptionen af *Mennesket*-udstillingerne, hvor anmelderne lod sortsynet vinde over optimismen, som den tilstand, de mente, var mest i overensstemmelse med den aktuelle situation. Samtidig fandt en lignende forhandling sted i samtidens opfattelse af Sartres eksistentialisme, som den kom til udtryk i det populære lille skrift *Eksistentialisme er en humanisme*. Som redegjort for i kapitel 3 opfattede mange hans eksistentialisme som en pessimistisk filosofi, der kun havde blik for de grumme og ulykkelige sider af tilværelsen, mens Sartre selv fastholdt, at det rent faktisk forholdt sig stik modsat.<sup>460</sup> Blandt andet mente han, at mennesket kan overkomme angst og fortvivlelse ved at engagere sig og skabe mening i verden, en strategi der ligger tæt på den som Svend Wiig Hansen og Palle Nielsen giver udtryk for i det omtalte interview fra 1958. Både sortseerne blandt menneskeskildrerne og Sartre kan således ses som en eksemplificering af en tankegang, der anså pessimismen og livets mørke og alvorlige sider som en nødvendig fase, som man skulle igennem for at nå frem til et optimistisk livssyn. En tankegang som Maria Marcus giver udtryk for i det tidligere gengivne citat: ”Det [fx fornedrelsen og angsten] er naaleøjet, der maa passeres, hvis ungdommen af i dag vil naa frem til en i virkelig forstand positiv menneskeopfattelse”.<sup>461</sup> Maria Marcus og andre kan meget vel have fået denne ide fra Sartre, der ønskede at vise, at man med den eksistentialistiske filosofi kunne overvinde modløsheden og gøre menneskelivet muligt. Sammen med blandt andet det absurde teater og dets syn på virkeligheden, har eksistentialismen sandsynligvis været medvirkende til at ophøje pessimismen til den i anmeldernes øjne mest ‘sande’ og tidssvarende toneart. Samtidig betød Den Kolde Krigs stadige strøm af ulykker, at man hele tiden blev mindet om både Anden Verdenskrig og om det faktum, at man levede ”på kanten”. Som Ole Thorbek pegede på i 1956, var det stadig ikke muligt at frigøre sig fra hverken krigen eller krigstruslen, og for kunstanmeldernes

---

<sup>460</sup> Sartre, *Eksistentialisme er en humanisme*.

<sup>461</sup> Marcus, «Det mangetydige menneske».

vedkommende har dette givetvis været den primære årsag til deres ophøjelse af pessimismen som tidens sande toneart.

Sideløbende med diskurserne der fokuserer på tolkningerne af mennesket og af dets situation, er anmeldelserne kendetegnet ved en diskurs, der peger på, at menneskeskildrerne kunst udmærker sig ved at behandle mennesket og menneskefiguren som andet og mere end et påskud for formelle eksperimenter. Form-indhold diskursen blandes til tider sammen med en realismediskurs, der peger på, at menneskeskildrerne vælger sandheden fremfor det skønne, som det sker hos Estvad: ”Her er ingen æstetiske reservationer, tingene skal siges, og hver af kunstnerne har sin sandhed om tilværelsen. Om menneskets rodløshed og depressioner, om den vakante poesi, der ombølger alt.”<sup>462</sup> Markeringen af, at der ikke er nogen ”æstetiske reservationer”, bruges i forskellige variationer, som en måde at markere afstanden mellem menneskeskildrerne kunst og de formeksperimenterende abstrakte kunstnere på. Som diskursen former sig, opstilles form og indhold som modpoler, der hver især udelukker hinanden. På den ene side har vi værket, der er optaget af den formelle side og er selvrefleksivt. På den anden side har vi værket, der skildrer virkeligheden, mennesket og sandheden, og som emmer af menneskelig strålevarme, som Leo Estvad formulerede det.<sup>463</sup> Man aner således konturerne af Ortega y Gassets tanker om kunsten bag anmeldernes formuleringer. Herunder hans modstilling af en kunst, der skildrer mennesket og virkeligheden, med en kunst, der har fokus på fremstillingen, og som tydeligt markerer sig som kunst og dermed som noget andet end virkeligheden. Fronterne optegnes tydeligt, og på samme måde som der i perioden var en forventning om, at man meldte klart politisk ud til fordel for enten øst eller vest, så virker det til, at anmelderne ikke har blik for eller ønsker at have blik for, at det ene ikke behøver at udelukke det andet, og at der også findes en tredje vej for kunsten; en vej der skildrer mennesket og virkeligheden og som samtidig har et udpræget fokus på fremstillingen, som det faktisk er tilfældet for både Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen og for så vidt også for Henry Heerup. I stedet fejrer anmelderne menneskets tilbagevenden til kunsten som ikke bare en triumf, men nærmest som en nødvendighed. Samtidig antydes det, at formeksperimenterne i kunsten har stået i vejen for, at værkerne fik fortalt noget vigtigt om virkeligheden, og for den i denne sammenhæng særdeles centrale ”sandhed om tilværelsen”. Med anmeldernes fokus på indholdet skriver de sig

---

<sup>462</sup> Estvad, «Abstraktion og menneske».

<sup>463</sup> Ibid.

ind i stilkriegen, der modstiller abstraktion og figuration som to uforenelige størrelser. En krig der er kendetegnet ved en bipolaritet, der ikke har blik for nogen mellemvej.

Udstillingernes succes skyldes således for det første, at kunstnerne rammer præcist i deres beskrivelser af tiden. Derved giver de publikum muligheden for at se og erkende sig selv og situationen bagom den umiddelbare overflade. Kunsten udpeger på denne måde virkelighedens sande væsen for os, samtidig med at den opfylder sin rolle som det egentlige medium for indsigt, som der ifølge H.C. Branner og Ole Sarvig var så hårdt brug for i efterkrigstiden. Et behov der ifølge Branner kun blev større efter Ungarnopstanden i 1956, hvor Sovjetunionen slukkede mange menneskers forhåbninger om, at afstanden mellem øst og vest kunne blive mindre lige med det samme. I den situation blev det magtpåliggende for Branner at understrege vigtigheden af kunstens uafhængighed. Samtidig lagde han pres på kunstneren ved at understrege dennes opgave, som den der udtrykker sin tid og fungerer som menneskets bevidsthed og samvittighed. Ifølge Branner er kunsten menneskets billede af sig selv, og mennesket har brug for dette billede, så det til stadighed møder sine egne træk på godt og på ondt. Menneskeskildrenes værker opfylder til fulde denne funktion.

Den anden vigtige årsag til udstillingernes succes hos anmelderne er, at (i hvert fald den ene halvdel af) kunstnerne tager tyren ved hornene og konfronterer de barske realiteter, forårsaget af efterkrigstidens og Den Kolde Krigs indvirkning på mennesket. Resultatet er dystert, men i overensstemmelse med tiden, og derudover er receptionen gennemsyret af, at pessimismen er et nødvendigt stadie på vejen til et mere optimistisk livssyn. Der synes at være en fælles forståelse af, at det først er efter, mennesket har erkendt situationens alvor, at det kan tage ansvar og handle derudfra. Forståelsen af, at pessimismen er et nødvendigt trin for at nå frem til optimismen, der gennemstrømmer både kunstneres og anmeldernes syn på sagen, synes i øvrigt nært relateret til Sartres forståelse af menneskets ansvar for ikke bare sig selv, men for menneskeheden.

Det sidste argument for udstillingernes succes, som spiller en central rolle i samtidens reception, er at kunstnerne bringer mennesket, dets følelser og virkeligheden tilbage i kunsten som indhold frem for som form. Hermed opfylder de blandt andet kravet om engagement og kravet om, at kunsten forholder sig til virkeligheden.

## Kapitel 6 Temaer og værker

I dette kapitel analyserer jeg en række værker, der enten blev udstillet på *Mennesket*-udstillingerne, eller som er fra kunstnernes samtidige produktion, for dels at se nærmere på nogle af de temaer, som kritikerne fremhævede i receptionen af udstillingerne, og dels for at undersøge, hvordan nogle af de diskurser, der blev diskuteret i afhandlingens første del, har sat sig spor i værkerne. De første tre afsnit tager udgangspunkt i en eller to kunstnere, og deres fremstilling af en tematik, og inddrager, hvor det er relevant, værker af de øvrige til perspektivering af diskussionen. Således diskuterer jeg: 1) Palle Nielsen og medmennesket; 2) Dan Sterup-Hansen, fællesskab og ensomhed; 3) Palle Nielsen, Svend Wiig Hansen og undergangen. I min vægtning af kunstnerne har jeg fulgt kritikernes vægtning, og hovedvægten er derfor lagt på de tre pessimister, Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen og Svend Wiig Hansen, mens de øvrige behandles samlet i et kort afsnit til slut.

### Palle Nielsen – medmennesket

Forholdet til medmennesket og menneskets ansvar på egne såvel som på menneskehedens vegne er et gennemgående tema i menneskeskildrernes værker og i høj grad hos Palle Nielsen. I dette afsnit vil jeg diskutere tematikken med udgangspunkt i Palle Nielsens linoleumssnit *Nødbroen. Medmennesket*, der blev udstillet på *Mennesket I* (figur 30). Værket er en del af serien *Orfeus og Eurydike. Første del* som Palle Nielsen arbejdede med i årene frem til 1959, hvor den blev udgivet som bog med i alt 53 værker. Udgivelsen havde introduktion af Erik Fischer og et ganske kort efterord af Palle Nielsen selv. Historien om Orfeus optog Palle Nielsen i en periode på godt 30 år, og serien, der består af fire dele, står helt centralt i Palle Nielsens produktion, såvel som inden for dansk grafiks historie i det 20. århundrede.<sup>464</sup> Han begyndte sit arbejde med historien allerede i 1951 i en række akvareller, der gengiver den drøm, der ifølge ham selv, var årsagen til at han gik i gang med at arbejde med myten. Han har fortalt om drømmen flere gange, det følgende uddrag er fra teksten ”Om mine billeder”:

En banegård, et hospitalstog – endelig ser jeg hende gennem vinduets uklare, snavsede glas. Hendes ansigt er tæt besat med klare, runde svedperler og jeg ser hun er ved at dø.’

---

<sup>464</sup> For et overblik over seriens forskellige dele og for forholdet til den græske myte se: Jørgen Gammelgaard, *Palle Nielsen, temaer i hans værk* (Humblebæk: Rhodos, 2006), 55–88.

Hypokondriens anelser og besværgelser, indholdningskraftens normale kalkulationer og accepten af at det forfærdelige kan ske når som helst, - al forberedelse bli'r til intet overfor denne kvalmende vished – nu sker det virkelig – det frygtelige, uafvendelige; nu er det alvor.

Det der blev tilbage efter denne drøm, efter at dens realisme var blegnet var, - det er for galt, det vil jeg ikke finde mig i... Et kætteri som ikke var uden forbindelse med verdenssituationen, den kolde krigs tid, som var fyldt af det, som var for galt og det der ikke var til at finde sig i.<sup>465</sup>

Orfeus, der som bekendt er en græsk sagnskikkelse, fik i følge myten lov at hente sin elskede Eurydike tilbage fra dødsriget på den betingelse at han ikke kiggede tilbage på hende under opstigningen. Men hans tvivl blev for stor, og han vendte sig mod hende og mistede hende igen. I citatet angiver Palle Nielsen således vreden og protesten som det afgørende udgangspunkt for arbejdet med Orfeustemaet. Det er en dobbelt protest, der i Nielsens forvaltning angår både det personlige og verdenssituationen, og i overensstemmelse med dette indeholder det enkelte blad med Erik Fischers ord:

[Et] panorama, der i eet drag omspænder hans [Palle Nielsens] eget, inderste, og visioner af den store verdens tilstande. Glidende, snigende forbinder de sig, disse to temaer, omklamrende hinanden ligesom i et haabløst spil af gensidige beskyldninger, gennem hvilke fortvivlede ydre og indre væreformer søges tæmmet. Som foraarsagede de hinandens ulykker i en evigt uafbrydelig vekselvirkning, som satte de hinanden mat med en gensidig skyldfølelse, hvis første årsag længst er glemt.<sup>466</sup>

Som i Sartres eksistentialisme er individets handlinger tæt forbundne med menneskeheden, idet den enkelte i sine handlinger har et ansvar for hele menneskeheden. Denne gensidige forbundethed mellem individet og medmennesket er et gennemgående træk i Palle Nielsens værker og gør sig i høj grad gældende i *Nødbroen. Medmennesket*.

Palle Nielsen fortæller sin Orfeus-historie i en krigshærget nutid. I overensstemmelse hermed er Orfeus gengivet som en almindelig mand i en moderne overfrakke, der befinder sig et godt stykke fra den antikke mytes berømte lyrespillende sanger. Byen, som fortællingen udspiller sig i, er et eksempel på Palle Nielsens fantasibyer, sammensat af kunstnerens erindringsbilleder fra det København, som han voksede op i, og fra andre europæiske storbyer, blandet med fantasier, fotografier og inspirationer fra andre kunstneres billedverdener og tilføjet elementer fra det 20.

---

<sup>465</sup> Statens Museum for Kunst, *Omkring Orfeus, Skitser og grafiske blade*, (Udg. af) Statens Museum for Kunst (København, 1978), upagineret.

<sup>466</sup> Palle Nielsen, *Orfeus og Eurydike. Første del / Orpheus and Eurydice. Part One* (København: Hans Reitzel, 1959).

århundredes teknologiske udvikling.<sup>467</sup> Den er et eksempel på et af de steder, der med filolog Poul Erik Tøjners ord er kendetegnet ved på en og samme tid nærmest at have eksakt adresse og være præget af en abstraheret tidløshed. Et sted, der både er alle og ingen steder.<sup>468</sup> I *Nødbroen*.

*Medmennesket* ser vi Orfeus på en smal nødbro netop i det øjeblik, hvor han passerer to børn, der er på vej over broen i den modsatte retning. Mens de rygvendte børn synes at fortsætte deres færd upåvirkede af mødet med Orfeus, ser situationen ud til at vække stort ubehag hos Orfeus, som kanter sig forbi børnene i en afvigende bevægelse og med et skråt blik på dem. Det er ikke bare Orfeus' fødder, men hele hans krop, der vender bort fra børnene i en bevægelse, der giver hans figur et udtryk af modvilje eller måske nærmest væmmelse ved situationen. En del af årsagen til ubehaget kunne på sin vis skyldes den trange plads på broen, der tvinger Orfeus til at kante sig uden om børnene, hvorved han kommer faretruende tæt på broens åbne side og dermed på at falde i vandet, hvor døde dyr og mennesker flyder af sted. Men det er ikke frygten for, at Orfeus falder i vandet, der er den primære årsag til værkets spænding. Værkets intense stemning udspringer af mødet mellem Orfeus og børnene. Det er dette møde, som er værkets omdrejningspunkt, og det er her forholdet til medmennesket, som tematiseres i værkets titel, beskrives. Som Sarvig har påpeget i sin anmeldelse af første del af *Orfeus og Eurydike*, der blev inddraget i andenudgaven af *Krisens billedbog*, synes mødet med børnene at være tynget af frygt og skyld.<sup>469</sup> Han uddyber ikke sin læsning og begiver sig ikke ud i overvejelser over, hvad frygten og skylden kan handle om, men alligevel er Sarvigs læsning af situationen værdifuld, idet den stammer fra værkets samtid og fra en, der kendte Palle Nielsen og hans værk særdeles godt.

<sup>470</sup> Tilbage står spørgsmålet, hvorfor disse følelser aktiveres i mødet med børnene, og hvad Palle Nielsen ønsker at fortælle med dem. Hvad er det Orfeus frygter, og hvorfor føler han skyld overfor disse børn, der end ikke ser ud til at ænse ham, men kigger lige frem for sig og fortsætter deres færd intetanende overfor, hvad de sætter i gang hos Orfeus? Umiddelbart er byen, som Orfeus bevæger sig igennem i løbet af den fortælling, der udfolder sig i seriens 53 linoleumssnit, fyldt med væsentligt værre farer end disse børn. Den er hærget af krig og præget af død og ødelæggelse. Samtidig er Orfeus' elskede Eurydike blevet bortført af maskingeværsbevæbnede mænd, der gør deres for at holde Orfeus på afstand. Byen er således fuld af udefrakommende farer og ulykker, som Orfeus møder i mange af de øvrige værker.

---

<sup>467</sup> Martin Zerlang skriver om inspirationer og betydninger i Palle Nielsens byer i: *Bylivets kunst: København som metropol og miniature* (Hellerup: Spring, 2002), 205–212.

<sup>468</sup> Poul-Erik Tøjner, «Husene er ikke på vor side», i *Palle Nielsen in memoriam* (Sophienholm, 2002), 59.

<sup>469</sup> Sarvig, «Billedets skæbne. Palle Nielsens dokument», 134.

<sup>470</sup> Ibid.



I *Nødbroen*. *Medmennesket* er der ikke umiddelbart nogen af de nævnte ydre farer til stede. Værkets konflikt punkt findes i stedet for i mødet mellem Orfeus og børnene, og der er i langt højere grad tale om, at Orfeus' frygt og skyld opstår i en indre konflikt med ham selv. En konflikt, der sættes i gang af mødet med børnene, som traditionelt set er symbol på uskylden og fremtiden, og som på samme tid også er repræsentanter for "medmennesket". Den frygt, som Orfeus oplever i mødet med børnene, mener jeg derfor skal forstås som værende af en eksistentiel art, der handler om det enkelte menneskes ansvar over for medmennesket, og i videre forstand over for menneskeheden og for menneskets fremtid. På et baggrundstæppe, der fremviser krigens grusomme konsekvenser i form af døde dyr og menneskekroppe, møder Orfeus børnene og væmmes ved den verden, som bliver deres fremtid, hvis ikke magthaverne kommer til erkendelse af, at brugen af krig og vold ikke er vejen frem. Det er en frygt og bekymring, som Palle Nielsen giver udtryk for på flere måder omkring tidspunktet for dette tidlige værk fra første del af *Orfeus og Eurydike*-serien, blandt andet i interviewet i *Information* fra 1958. Her fortæller han, at han er drevet af en bekymring på menneskehedens vegne, en bekymring, der blandt andet angår menneskets tendens til at "forflygtige" og "fordreje" forholdene, eller med andre ord til ikke at ville erkende tingene som de er. Palle Nielsen siger i interviewet:

Ja, vi 'bruger' mennesket til at vise det i sin nuværende stilling – efter min mening er den umulig, og jeg tror kun, at vi har en chance, hvis vi helt erkender dens umulighed. Det værste i dag er den systematiske forflygtigelse og fordrejelse af forholdene, hvorunder vi lever – man siger jo: I dag skal vi redde kulturen, friheden, konen, børnene o.s.v. og ikke det, man gør: 'I dag vil vi myrde, brænde, stikke og sparke så mange mennesker som muligt'.<sup>471</sup>

Palle Nielsen understreger her to centrale egenskaber ved gruppens og nok mest af alt ved sine egne værker. Den første er, at værkerne viser mennesket "i sin nuværende stilling", det vil sige, at de viser 'menneskets situation' eller 'mennesket i tiden', hvilket anmelderne også fremhæver igen og igen. Palle Nielsen opfatter "menneskets stilling" som "umulig", og heri er han ligeledes i tråd med anmelderne, der giver udtryk for, at de genkender den "ulykkelige situation" og "ulykkerne", der tegner tiden, i menneskeskildrernes værker. Den anden centrale egenskab, som Palle Nielsen fremhæver, er ønsket om at skabe erkendelse, som vi har set var et centralt krav til kunsten, både inden for modernismediskursen og inden for den bredere kulturdebat, der

---

<sup>471</sup> Johansson, «Menneskets stilling er umulig i dag».

beskæftigede sig med forholdet mellem kunsten og samfundet, som blandt andet H.C. Branner repræsenterede i foredraget ”Kunstens uafhængighed”. Nært forbundet med kravet om erkendelse var opfattelsen af kunstneren som ‘seer’, det vil sige som en, der er i stand til at fortælle os ”sandheden bag sandhederne, virkeligheden bag kendsgerningerne”, som Branner formulerer det.<sup>472</sup> Det er en rolle, som kunsthistorien sidenhen har betonet som et særtræk ved Palle Nielsen.<sup>473</sup> Ifølge Nielsen er erkendelsen menneskets eneste udvej, og dermed er vi tilbage ved Orfeus’ møde med børnene på broen. Orfeus møder her ikke bare medmennesket, han konfronteres med repræsentanter for menneskets fremtid, og han, og vi som betragtere, tvinges dermed til at se på den verden, som gives videre til dem. I denne læsning følger værket en Sartresk tankegang, hvor det enkelte menneske har et ansvar for resten af menneskeheden, og det er formentlig på den baggrund Orfeus’ skyldplagede udtryk, som Sarvig bemærkede, skal forstås, for hvis ikke ansvaret var så vidtrækkende, var der ikke samme grund til at føle skyld i konfrontationen med den næste generation.

Værket fungerer fuldt ud som et selvstændigt værk, men ser man på det i sammenhæng med de efterfølgende værker i *Orfeus og Eurydike I*, underbygges læsningen af Orfeus’ ubehag.<sup>474</sup> Efter *Nødbroen. Medmennesket* følger *Ligfiskerne. Medmennesket* (figur 21), hvor Orfeus står ved flodbredden og ser på, at nogle fiskere trækker det ene lig efter det andet op af floden. Der er allerede linet enkelte op på flodbredden. Bag Orfeus går folk tilsyneladende upåvirkede forbi. I det følgende *Isolation, væmmelse* (figur 31) kaster Orfeus op i væmmelse over det han ser, hvorefter han fortsætter sin søgen efter Eurydike i *Tomhed* (figur 32). Det ubehag, som Orfeus oplever i mødet med repræsentanterne for medmennesket og for fremtiden, forstærkes således yderligere i de efterfølgende værker og kulminerer med, at han kaster op i afsky over menneskets (og dermed hans egne) gerninger og krigens væsen. I værkerne der følger efter *Nødbroen. Medmennesket* bliver de ydre begivenheder mere påtrængende og synlige, samtidigt med at konflikten forbliver eksistentielt betonet.

---

<sup>472</sup> Branner, «Kunstens uafhængighed», 231.

<sup>473</sup> Dette er gjort af blandt andre Kristian Romare og Mikael Wivel i: *Den fortryllede by*; Mikael Wivel red., *Palle Nielsen in memoriam*. (Kgs. Lyngby: Sophienholm, 2002).

<sup>474</sup> Hvorvidt de enkelte blade i *Orfeus og Eurydike I* fungerer som enkeltstående blade eller ej er blevet diskuteret af blandt andre Poul Vad og Matthias Wivel. Vad var i 1960 skeptisk over for Nielsens brug af serieformen, og fremhævede vigtigheden af, at det enkelte værk er en sluttet enhed, der hviler i sig selv, hvilket ifølge Vad kun gælder for en del af seriens værker. Vad mener derudover, at den tegneserieagtige handling ødelægger fortællingen med sin tydelighed. Matthias Wivel fremhæver derimod serieformens særlige styrke i forhold til at kunne udtrykke en udvikling, hvilket gør formen særlig vigtig for Palle Nielsen. Poul Vad, «Orfeus alene», *Vindrosen* nr.5. 7. årgang (1960); Wivel red., *Palle Nielsen in memoriam*.

Kompositionen i *Nødbroen. Medmennesket* fremhæver værkets eksistentielle drama. Samspillet mellem broens diagonal, der skaber perspektivisk dybde i billedrummet, og vandet, der nærmest fungerer som et fladt bagtæppe for broen med de fire figurer, giver kompositionen et abstrakt præg, hvor en flade gennemskæres af en linje. Hertil er der føjet nogle mere realistisk gengivne, rumlige figurer, ligesom vandets flade brydes af de døde dyr og kroppe, der driver med strømmen. Baggrundens karakter af flade understreges af, at der hverken er himmel eller horisontlinje at se i billedet. Billedets abstrakte struktur udgøres af dette stærke element af flade, der gennemskæres af broens diagonal, som peger direkte på de tre figurer, der befinder sig for enden af broens forløb, hvilket skaber øget fokus på dramaets kerne i billedets forgrund. I en tekst fra 1958, skrevet til dagbladet *Information* og siden genoptrykt i en antologi med betragtninger over Ortega Y Gasset, beskriver Palle Nielsen, hvordan han ”ser på livet som et drama, der foregår i et rum som er sammensat af forskellige planer”, hvilket næsten lyder som en beskrivelse af grundtanken i *Nødbroen. Medmenneskets* komposition.<sup>475</sup> Det samme gælder for hans uddybning:

Mennesket bliver først virkeligt for mig, når det forholder sig til rummet, påvirkende det og under påvirkning af det (De har maaske lagt mærke til, at jeg sjældent eller aldrig skærer benene af en figur, laver ‘brystbilleder’ eller hoveder alene, portrætter).

Jeg oplever først og fremmest mennesket som o p r e j s t, der staar paa og rejser sig fra det vandrette plan. Formen, det plastiske volumen, er ogsaa meget vigtigt for mig.

En af de store oplevelser i mit arbejde er at bygge en rumlig verden op på en plan flade og bevæge mig rundt i denne billedverden, søgende dens love eller forbavs over de hyggelige fund, jeg møder derinde.<sup>476</sup>

Som han fremstiller det her, er rummet en forudsætning for, at mennesket kommer til live i billedet. Mennesket opstår først i et samspil med rummet. Derudover understreger han samspillet mellem på den ene side den plane flade og på den side den plastiske volumen og værkets rumlige verden.

Palle Nielsen opfatter altså det spændingsforhold mellem flade, rumlighed og figurer, der findes i *Nødbroen. Medmennesket* som essentielt for at mennesket står frem. Og han peger således på to sider af sin kunst, der fungerer i en form for gensidigt afhængighedsforhold. I denne tekst fra

---

<sup>475</sup> Palle Nielsen, «Om mine billeder», *Information*, 15. Marts 1958.

<sup>476</sup> Ibid.

1958 fremhæver Nielsen således, at der i hans billeder er tale om et ”både-og” og ikke et ”enten-eller”. For Palle Nielsen er både værkets formelle side, dets flade og dets figurer vigtige. Og det er måske først og fremmest i understregningen af dette både-og, at teksten har sin relevans i en antologi, der har udgangspunkt i Ortega y Gasset *Synspunktet i kunsten* fra 1924. Med sit dobbelte fokus markerer Palle Nielsen, at han både har interesse i værket som billede, som uvirkelighed, som var et centralt aspekt for Ortega y Gasset i hans beskrivelse af den nye kunst, og at han interesserer sig for den menneskefigur og det menneske, som Ortega y Gasset pegede på, var forsvundet fra den nye kunst. Nielsen betoner således selv både et træk, der er udpræget modernistisk, og et træk, der ikke er. I antologien gengives ligeledes Nielsens tekst *Ranbemærkninger* fra 1963, hvor Palle Nielsen i endnu højere grad betoner fladens betydning:

477

Hvis man vil udtrykke sig i billeder, må det være på billedfladen udtrykket synliggøres, gennem oplevelsen af billedfladen som en åndelig realitet, der bliver tilgængelig for øje og sind i kraft af sin geometri. Det var gennem genopdagelse af billedfladen, modernismens første store virkede som en befrielse efter den lige forudgående periodes overbetoning af indholdet og beretningen, der havde ført til en næsten usynlig billedkunst.<sup>478</sup>

Bemærkningen om, at en overbetoning af indholdet og fortællingen førte til en næsten ”usynlig billedkunst” er interessant, fordi det antyder, at det er det formelle i billedet, der for Palle Nielsen gør billedet til kunst og ikke indholdet. Her erklærer han vel nærmest sig selv som modernist. Dette er et spor, som litteraten Martin Zerlang tager op i sin behandling af Palle Nielsens byfremstillinger. Ifølge Zerlang trækker Nielsen i sine gengivelser, der balancerer mellem genkendelige elementer fra virkeligheden og en markering af materialets karakter af flade og kompositionens system af streger, på flere traditioner:

Hans værk trækker i bogstaveligste forstand linjer fra det 19. århundredes realisme til det 20. århundredes brud med realismen. Han arbejder klart i forlængelse af den mimetisk efterlignende byfremstilling, som dominerede det 19. århundredes kunst – Doré og Daumier for eksempel. Men han er tydeligvis også inspireret af strømninger som futurismens og ekspressionismen, der stræbte efter et dobbeltperspektiv, hvor de både fremstillede det sete og øjet, der ser. Og endelig er det indlysende, at hans kunst hører hjemme i det 20. århundrede, hvor der på forskellig vis er blevet

---

<sup>477</sup> *Ranbemærkninger* havde tidligere været trykt i Signum 3. årgang, nr.2, 1963.

<sup>478</sup> José Ortega y Gasset, *Synspunktet i kunsten, Et essay fulgt af en række betragtninger af Ejler Bille, Carl Th. Dreyer, Palle Nielsen, Vagn Holmboe, Eugenio Barba, Erik Thommesen og Ole Sarvig*, Redigeret af Ole Wahl Olsen (København: Brøndum, 1968), 21.

eksperimenteret med udviklingen af en systemorienteret byfremstilling, som med abstraktion og montage søger at indfange det, der ikke viser sig for det blotte øje.<sup>479</sup>

Zerlang konkluderer, at fordi Nielsen kan kalde både mennesker og huse frem på billedfladen med sine ”ensartede skraveringer”, så markeres det, at det er ”systemet, som er det afgørende, og at mennesker og huse er underlagt den samme overpersonlige sammenhæng”.<sup>480</sup> I Zerlangs øjne er der således tale om en ”systemtvang”, som er det primære i Palle Nielsens værker, mens det figurlige niveau, der opstår i systemet af streger og prikker, er sekundært. Jeg mener, at dette er en overbetoning af konstruktionen og en tilsvarende underbetoning af det figurlige niveau, og at de to i stedet er lige væsentlige i Nielsens værker. Palle Nielsen synes selv at være enig i dette mindst to forskellige steder i *Ranbemærkninger*, blandt andet i denne undren over sin egen bundethed til virkeligheden:

Til tider kan jeg gribes af en undren over, at jeg er så stærkt bundet til tingenes ydre udseende, mens de fleste af samtidens kunstnere har fjernet sig fra eller i alt fald omformet billedet af det, man nok tør kalde den ydre genkendelige verden.<sup>481</sup>

Og lidt senere i samme tekst skriver han:

Jeg aner en mening og betydningsfuldhed i alt ydre. Tingenes ’ydre skin’ betager mig, fordi jeg aner det er udtryk for fænomener der ligger bag. Det jeg ser og kan omslutte er noget af det vidunderlige. Skiller jeg tingene ad, bliver de stumme. Dette med øjet at kunne berøre overfladen, altings udseende, må blive motiv for mig på lige fod med stregens og elementernes liv på billedfladen.<sup>482</sup>

Således understreger Palle Nielsen de to komponenter, fladens formelle geometri og de figurlige elementer som værende lige væsentlige, eller som han siger ”på lige fod”. Det ene er ikke vigtigere end det andet.

I Palle Nielsens brug af stram konstruktion i kombination med et figurligt niveau af virkelighedsnære elementer kan der drages en tydelig parallel til Aksel Jørgensen, der, som vi har set, i sin kunstteori tilstræbte en kombination af fortællinger om ”mennesket i dets fulde

---

<sup>479</sup> Zerlang, *Bylivets kunst*, 211–12.

<sup>480</sup> Ibid., 212.

<sup>481</sup> Ortega y Gasset, *Synspunktet i kunsten, Et essay fulgt af en række betragtninger af Ejler Bille, Carl Th. Dreyer, Palle Nielsen, Vagn Holmboe, Eugenio Barba, Erik Thommesen og Ole Sarvig*, 22–23.

<sup>482</sup> Ibid., 23–24.

nedværdigelse” med kompositioner af nærmest videnskabelig stringens, en kombination af sandhed med formalisme. Som forfatteren til Palle Nielsen monografien *Den fortryllede by* Kristian Romare pointerer, så overtager Palle Nielsen dog ikke bare et system af tanker direkte fra Aksel Jørgensen. I Romares udlægning er der hos Aksel Jørgensen ”en grundlæggende konflikt mellem naturen og billedet”, og det er først, når han accepterer, ”at formerne i naturen kan ses som bestående af geometriske planer, at han til en vis grad kan løse konflikten. Som sådanne planer kan de føres over i billedfladens geometriske verden”.<sup>483</sup> Men dette betyder, at virkeligheden hos Jørgensen får et ”kasseagtigt” og ”mekanisk konstrueret præg”, som mange af ”akselisterne” ifølge Romare også kæmper med. Dog ikke Palle Nielsen, der ikke er tyngt af ”konflikter” med billedfladen. Tvært i mod, siger Romare: ”Han erobrer billedrummet som en scene. Han udvikler, hvad vi ville kunne kalde en dramatisk, fortællende geometri. Det billedmæssige bliver til begivenheder, ikke hjælpemidler.”<sup>484</sup> Palle Nielsen opnår ifølge Romare i sine værker den balance mellem det abstrakte, formalistiske spor og fortællingen om mennesket, det vil sige indholdet, som Aksel Jørgensen aldrig helt fandt. I en artikel i *Information* fra marts 1958 forklarer Palle Nielsen selv forholdet således:

Planerne og farverne skaber det rum hvor dramaet foregaar, samtidig med at dramaet forklares af rummet. Det er en vekselvirkning: Der er i mennesket intet, der ikke er forklaret i rummet, i rummet intet, der ikke er forklaret i mennesket.<sup>485</sup>

Selvom der er bred anerkendelse af Palle Nielsens tekniske kunnen og af betydningen af det kompositionelle og rumlige i hans værker, er der i behandlingen af hans kunst alligevel en klar tendens til, at der fokuseres på det figurlige og fortællende niveau, og at rumgengivelsen behandles som en understøttelse af dette. Palle Nielsen taler da også selv andre steder om indholdet som det primære, som det der kommer først, og om formen, som noget der understøtter fortællingens budskab, for eksempel i det allerede citerede *Information*-interview, der blev foretaget kun to måneder før den ovenfor citerede artikel:

Det begynder med ideen – den bliver aldrig lavet om; man begynder med oplevelsen – ikke med skellet. Men udtrykket kan gøres tydeligere rent ‘sprogligt’ ved at arbejde med det; tænk hvor man kan tale med rent kunstneriske midler – tænk hvor rummet kan tale om personerne der er i det:

---

<sup>483</sup> Romare, *Den fortryllede by*, 243–44.

<sup>484</sup> Ibid., 244.

<sup>485</sup> Nielsen, «Om mine billeder».

skæve, trykkede rum eller store, befriende sale. Man kan forklare menneskets sindstilstande ved det rum, som omgiver det [...].<sup>486</sup>

Frem for at afgøre ‘magtforholdet’ mellem de to spor i værket, tror jeg i højere grad, det er væsentligt at anerkende, at de begge har betydning for læsningen af værket, som det også er tilfældet i den modernistiske realisme, som den defineres af James Hyman på baggrund af David Sylvesters brug af begrebet. Som tidligere anført defineres begrebet med udgangspunkt i en række kunstnere, der arbejder med menneskefiguren i efterkrigstidens England. Fælles for dem er, at værkerne udover det figurative indhold samtidig er kendetegnet ved en betoning af fladen, og at værkerne indholdsmæssigt såvel som formelt udtrykker den utilpashed, sårbarhed og udsathed, som mennesket og kroppen oplever i en fremmedgørende og fjendtlig verden. Hyman anvender Giacomettis *The Square II* til at eksemplificere begrebet og beskriver med Sylvester værket, som en fremstilling af livet i en moderne storby. Værket er i Sylvesters tolkning et ”disturbingly exact study of movement and a highly original essay in spatial relations”, hvilket kan tilskrives måden hvorpå, Giacometti har gengivet hvad Sylvester kalder for den undvigende tilstedeværelse af mennesker, der går på gaden. Med Sylvesters ord beskriver værket: ”The life of the street that might be anywhere in place but belongs only to our time is trapped without the help of anecdote, because it is entirely communicated in terms of movement in space.”<sup>487</sup>

Det er ikke svært at finde paralleller mellem Giacomettis karakteristik af spændingerne mellem mennesker, der færdes i det offentlige rum, og Palle Nielsens, Svend Wiig Hansens og Dan Sterup-Hansens fremstillinger af samme tema. Af de fem karakteristika, som Hyman fremhæver som særligt modernistiske i forbindelse med *The Square*, kan flere af dem umiddelbart overføres til værker af de tre kunstnere fra 1950'erne, eksempelvis til Svend Wiig Hansens *De søgende* (figur 29) og til Dan Sterup-Hansens *Komposition med tre figurer* (figur 33) og ikke mindst til Nielsens *Nødbroen. Medmennesket*. Med sit fokus på menneskets situation i en traumatiseret koldkrigstid, der både er præget af moderne teknologi og faren for at de nye, altødelæggende atom- og brintbomber tages i brug, skildrer Palle Nielsens værk på én og samme tid det moderne liv og dets dramatiske spændinger (svarende til Hymans karakteristika a og b, se evt. afsnittet om Hyman i del 1, kapitel 2). Frem for at fokusere på et anekdotisk indhold har han fokus på en

---

<sup>486</sup> Johansson, «Menneskets stilling er umulig i dag».

<sup>487</sup> Citatet er fra David Sylvesters anmeldelse ”Round the London Galleries”, *Listener*, 24. juli 1952, vil. 48, no. 1221, p. 150. Citeret fra: Hyman, *The battle for realism*, 13.

eksistentialistisk konflikt, der mest af alt foregår inde i Orfeus, og værket sætter således individets problemer i centrum (karakteristikon c). Også tvetydigheden præger Palle Nielsens værker, enten fordi handlingen i sig selv er uudgrundelig, eller fordi forholdet mellem motivet og titlen er gådefuld (karakteristikon d). Det tvetydige er dog ikke et udpræget træk ved *Nødbroen*. *Medmennesket* selvom tolkningen af forholdet til medmennesket er åbent. Til gengæld er Hymans femte punkt (karakteristikon e), hvor han fremhæver, at den modernistiske realismes værker beskæftiger sig med kroppens bevægelse i rum, stort set gældende for alle Palle Nielsens værker fra 1950'erne og i høj grad for *Nødbroen*. *Medmennesket*. Hyman tilføjer, at denne form for realisme enten implicit eller eksplicit beskæftiger sig med følelsen af at være truet og angst, og han beskriver dermed nogle af de mest forekommende følelser i Palle Nielsens og Svend Wiig Hansens værker fra efterkrigstiden.

Som David Sylvester så det, var Giacomettis og andre modernistiske realisters opfattelse af rummet vokset ud af en inspiration fra Klee og ekspressionismen, som de kombinerede med en mere objektiv og humanistisk tilgang til virkeligheden. Både det objektive og det humanistiske finder vi hos menneskeskildrerne, mens Svend Wiig Hansens værker også er præget af ekspressionismen. Det objektive kan ses i menneskeskildrernes ønske om at skildre samtiden og dets mennesker så 'ærligt' som muligt, og ønsket er i tråd med den danske realismedebats fokus på at skildre 'sandheden' frem for 'det skønne'. At det humanistiske er et fælles fokus for menneskeskildrerne ses i deres emnekreds og slås fast i valget af udstillingstitel, med hvilken de skriver sig direkte ind i tidens mange diskussioner om mennesket og om humanismen.

Som Hyman understreger, var den modernistiske realisme ikke et egentligt stilistisk udtryk, repræsentanternes udtryk var vidt forskellige. Det, som de havde til fælles, var i stedet, ifølge David Sylvester, at de i mindre grad var "moderne", men i højere grad var "samtidige". I dette lå blandt andet et fællesskab omkring en "frygtens geometri", et udtryk som den engelske digter og kritiker Herbert Read introducerer i beskrivelsen af de unge britiske billedhuggeres værker, der var udstillet i den britiske pavillon på Venedig Biennalen i 1952.<sup>488</sup> Som Read påpeger, er alle undtagen Henry Moore født under eller umiddelbart efter 1. Verdenskrig, og der er således tale om kunstnere, der er jævnaldrene med menneskeskildrerne og har en sammenlignelig baggrund,

---

<sup>488</sup> Read, «New Aspects of British Sculpture».



blandt andet i og med at de har oplevet 2. Verdenskrig i en periode af deres liv, som man normalt anser for at være formativ. Read ræsonnerer, at det for denne generation af kunstnere:

[...] would be unreasonable, therefore, to look for the classical images that an earlier generation had seen reflected in the untroubled waters of their childhood. These new images belong to the iconography of despair, or of defiance; and the more innocent the artist, the more effectively he transmits the collective guilt. Here are images of flight, of ragged claws 'scuttling across the floors of silent seas', of excoriated flesh, frustrated sex, the geometry of fear.<sup>489</sup>

Hos disse kunstnere, skriver Read, finder man hverken den sindsro og monumentale balance, som Winckelmann tilskyndede hos tidligere generationer af billedhuggere, eller konstruktivisternes billeder af fremtidige civilisationer. Disse unge mænd er slet ikke så ambitiøse, siger Read, de udtrykker i stedet deres umiddelbare fornemmelser, deres kunst er "close to the nerves, nervous, wiry". Menneskeskildrerne kan på mange punkter ses som beslægtede med disse "følsomme" og "nervøse" britiske billedhuggere, der udtrykker den kollektive skyld i en frygtens geometri. Som briterne har de danske menneskeskildrere heller ikke et fælles udtryk, og alligevel er der fællestræk, som for fleres vedkommende kan indkredses gennem træk fra den modernistiske realisme.

### **Dan Sterup-Hansen – fællesskab og ensomhed**

I sin status over den moderne danske grafik, som Erik Fischer skrev tidligt i 1957, fremhæver han Dan Sterup-Hansen som en kunstner, der repræsenterer en ny måde at skildre mennesket på i kunsten, og han fremhæver således Sterup-Hansen som en central repræsentant for den nye form for realisme.<sup>490</sup> I det følgende ser jeg nærmere på, hvad der kendetegner Dan Sterup-Hansens bidrag til det, som Fischer også kalder for en kunst, der er politisk i den forstand, at den er "medmenneskeligt indstillet".<sup>491</sup>

Med Fischers ord har Sterup-Hansen udviklet sig fra at være en kunstner, der startede med at give sig "den strængthed i vold, som udsprang fra Aksel Jørgensens lære". Med dette mener Fischer, at Sterup-Hansens kunst til en start var baseret på det set, på naturindtrykket, som blev gengivet

---

<sup>489</sup> Ibid.

<sup>490</sup> Fischer, *Moderne dansk Grafik 1940-1956*, 23.

<sup>491</sup> Ibid., 21.

efter bestemte regler, ”fæstnet omkring usynlige centrer og ledet frem ad fastlagte baner”. Men efterhånden afløses ”den indtryksbestemte umiddelbarhed i billedet” af en formalistisk tilgang, der fjernede sporene af ”tilfældighed og individualitet i det fremstillede”. Det betyder dog ikke, at formen blev selve målet. I stedet blev målet, som jeg tidligere har citeret Erik Fischer for, ”en menneskelig, repræsentativ kunst, ingen eksperimenterende leg med dekorative midler.”<sup>492</sup> I denne kunst blev mennesket bærer af en ny mytologi. Fischer uddyber:

Denne mytologi er ingen fortælling, og derved adskiller Sterup-Hansens kunst sig fra de fleste af hans virkelighedssøgende samtidiges værk. Den udtrykker sig i menneskets samhørighed med en lov, som regerer dem selv og den verden, der er deres. En lov, der afsondrer individet uden at knuse det, thi også individet eksisterer gennem loven, rummer sin lovmålte frihed. Og en lov, der udtrækker essensen af menneskeligt fællesskab og rejser det i ensom, symbolsk monumentalitet.<sup>493</sup>

Vejen til den nye repræsentative kunst har således for Dan Sterup-Hansen gået igennem flere nødvendige udviklingstrin. I denne udvikling kan han ses som en repræsentant for menneskeskildrerne, der i tiden efter 2. Verdenskrig ønskede at bringe mennesket tilbage i kunsten, men som ikke uden videre kunne fortsætte i en tradition fra før modernismen. Som det med Fischer ord gjaldt for Sterup-Hansens udvikling, således gjaldt det også for de øvrige menneskeskildrere, at menneskeskildringen måtte ”styrkes og afklares i den teoretiske bearbejdelse” for at kunne ”genopstå på ny, befriet for øjeblikkelighed, løsgjort fra det tilfældige sted og den ligegyldige individualitet, genopstå som et opfyldt mål, som bærer af en ny mytologi”. Hermed peger Fischer på det væsentlige forhold, at mennesket ikke bare forsvandt og i efterkrigstiden dukkede op i kunsten igen. I mellemtiden er der foregået et vigtigt mellem spil, som hverken kan eller skal ignoreres, og det er på baggrund af denne kompleksitet af erfaringer, at Dan Sterup-Hansen sammen med andre af menneskeskildrerne udvikler en ny måde at skildre mennesket på. Heri ligger både en ny formel tilgang til fladen og rummet og en ny fortælling om mennesket, befriet for øjeblikkelighed, det vil sige med fokus på det almenmenneskelige, og med fokus på både fællesskabet og individet. Denne fortælling, som Fischer kalder for den nye mytologi, har i øvrigt en del til fælles med James Hymans modernistiske realisme, hvilket jeg kommer nærmere ind på i nedenstående. I det følgende vil jeg se på, hvordan de to komponenter, det formelle og det indholdsmæssige, udfolder sig og spiller sammen i en række af Sterup-

---

<sup>492</sup> Ibid., 22.

<sup>493</sup> Ibid.

Hansens værker fra 1950'erne, der alle i en eller anden udstrækning kredser om menneskets fællesskab og ensomhed.

Ensomheden er et gennemgående og dominerende, eksistentielt vilkår for mennesket hos både Palle Nielsen, Svend Wiig Hansen og Dan Sterup-Hansen, men den synes at være mest altoverskyggende hos sidstnævnte. Hvor mennesket hos både Palle Nielsen og Svend Wiig Hansen har en enten frygtssom eller voldelig relation til medmennesket, så er der hos Sterup-Hansen oftest ingen form for kontakt på trods af, at figurerne befinder sig tæt sammen, f.eks. i den samme banegårdshal eller i det samme svømmebassin. Oplevelsen af den enkeltes isolation forstærkes af, at figurerne indgår i et fællesskab, enten fordi de indgår i en gruppe, der er i færd med en fælles aktivitet, eller fordi de, i og med at de befinder sig i et offentligt rum, indgår i et imaginært fællesskab, som de deler med "de andre", også selvom vi ikke kan se de andre. I krigsblindemotiverne, som beskæftigede Dan Sterup-Hansen i nogle år i begyndelsen af 50'erne, er vægten lagt på fællesskabet frem for på ensomheden, men samtidig betyder figurernes blindhed, at de er forhindret i at bevæge sig frit, samt at de er lukket inde i deres eget mørke. Deres manglende synssans isolerer dem delvist og på linje med Sterup-Hansens undervandssvømmere, der er isoleret fra de andre svømmere, idet de i deres position under vandet er forhindret i at høre og blive hørt af de andre svømmere (figur 34). I begge motiv-grupper opleves verden primært gennem kroppen, og i overensstemmelse med den modernistiske realisme udtrykker både de blinde og de svømmende en sårbarhed og en udsathed, som mennesket og kroppen oplever i en fremmedgørende og fjendtlig verden. I det følgende vil jeg se nærmere på Sterup-Hansens krigsblinde og på denne motivgruppes dialektik mellem fællesskab og ensomhed. Jeg har ingen sikker indikation for om motivgruppen var repræsenteret på nogle af de tre *Mennesket*-udstillinger, men det er sandsynligt, at nogle krigsblindemotiver var repræsenteret på en af udstillingerne, måske mest sandsynligt på udstillingen i 1956. Krigsblindemotiverne fyldte trods alt meget i Sterup-Hansens produktion i årene op til den første udstilling. Det er dels på baggrund af disse overvejelser, og dels fordi det er med dette motiv, at Sterup-Hansen for alvor introducerer tematikken fællesskab og ensomhed i sine værker i 1950'erne, at jeg vil indlede min diskussion af tematikken med krigsblindemotiverne.

Motivets gennemgående element er en række krigsblinde, der danner en tæt sammenhængende række af figurer, der alle er vendt frontalt mod billedets betragter. I de første skildringer af

motivet er der gengivet en større mængde mennesker bag billedets seks hovedpersoner, som det er tilfældet i maleriet fra 1951-52 (figur 35).<sup>494</sup> Den store mængde af mennesker, der sammen med den forreste række af figurer danner en samlet procession, understreger oplevelsen af menneskeligt fællesskab. I disse versioner fremgår det tydeligere end i de senere versioner, hvor kun den forreste række er tilbage, at Dan Sterup-Hansen fik inspirationen til motivet, da han så en gruppe krigsblinde, der gik i procession på våbenstilstandsdagen i Paris november 1949 (figur 36).<sup>495</sup> På den anden side synes disse figurer qua deres blindhed at være beslægtede med Sterup-Hansens mange skikkelser i offentlige rum, der på den ene eller den anden måde fremstår isolerede fra de andre. I fremstillingerne af krigsblinde er det figurernes handicap, der isolerer dem og skaber en barriere til resten af verden. Men som Inge Dybbro overbevisende argumenterer for, er maleriet i bund og grund et optimistisk billede, der giver udtryk for en tro på fremskridtet, på at viljen til at leve videre er stærk.<sup>496</sup> Det umiddelbare indtryk af motivet er måske nok, at der er tale om et pessimistisk budskab, men ser man nærmere på de enkelte figurer, så viser alle på nær én vilje til at leve, til at bevæge sig fremad både i konkret og i overført betydning. Den ene person, der ikke udviser samme gå-på-mod som de øvrige (anden figur fra venstre), hjælpes på vej af en kvinde, der således har rollen som det hjælpende menneske, et motiv der konnoterer omsorg og medmenneskelighed. Den optimistiske tolkning er i overensstemmelse med Sterup-Hansens egen intention. I 1954 fortalte han om sin oplevelse af processionen i 1949:

Jeg følte, at de mennesker, som gik der og på en måde lod sig udstille på grund af de ulykker, de havde været ude for, at de repræsenterede en menneskelig rejsning og noget menneskeligt, der virkede ud over dem selv.<sup>497</sup>

Og senere i samme artikel siger han:

Det var den holdning, jeg gerne ville udtrykke – ikke det sørgelige og uhyggelige, men deres rejsning udover deres ulykke. Mange har forstået billedet som et udtryk for medlidenhed. Men jeg er ikke mere medfølelse end andre mennesker. Det er ikke ment som et trist billede, men snarere som en bekræftelse på muligheden af en stærk menneskelig holdning, og for så vidt er det altså et optimistisk billede – også i farverne. For eksempel virker den lille smule varm okker og gult som

---

<sup>494</sup> Dan Sterup-Hansen modtog Eckersbergmedaljen for maleriet i 1952.

<sup>495</sup> Sterup-Hansen, *Dan Sterup-Hansen. Grafik og tekstfragmenter. En se-bog*, 26.

<sup>496</sup> Dybbro, «Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960», 48.

<sup>497</sup> Fra Dan Sterup-Hansen, »Jeg er ikke mere medfølelse end andre mennesker», *Kunst*, nr.7, 1954, p. 152-153, citeret fra: Ibid.

forhåbning og for mig som noget smukt, der i og for sig altid vil have en optimisme i sig eller form for livsbekræftelse og ikke det modsatte.<sup>498</sup>

Andetsteds har han forklaret, at oplevelsen af processionen åbnede hans ”øjne for den mulighed, at jeg synsmæssigt kunne udtrykke en indre udefineret holdning til det at være menneske i en kaotisk efterkrigstid – en efter-atombomben-tid”.<sup>499</sup> Samtidig med at motivet peger på det ulykkelige, som er sket, og ikke forsøger at ignorere dét, som Sterup-Hansen i ”Gennem en lukket dør” betegnede som stanken fra brændte kvinder og børn fra de tyske krematorier i tilintetgørelseslejrene, så er budskabet altså, at mennesket trods alt har kræfter og vilje til at bevæge sig fremad. I serien *Mennesker*, der består af fem litografier og oprindeligt skulle have været udgivet som mappe, indgår to gengivelser af krigsblinde sammen med værkerne *Invalid*, *Fredskomite* og *Hjemløse* (figur 37-41). Serien blev aldrig udgivet som mappe, men litografierne blev trykt i *Land og Folk* den 13. april 1952. Som krigsblindemotiverne indgår her, sammen med blandt andet *Fredskomite*, fremstår de, som Dybbro har peget på, som ”et led i fredsarbejdet – en appel til erkendelse af den politiske situation og samtidig en appel til aktiv indsats.”<sup>500</sup> Hun peger på, at motiverne af de invalide på den ene side fungerer som protest mod krigens tragiske virkelighed. På den anden side udtrykker billederne gennem deres tro på medmenneskeligheden og på det hun kalder for ”aktiviteterne mod krigen”, det vil sige fredsarbejdet, en tro på fremtiden.<sup>501</sup>

Med den optimistiske læsning er krigsblindemotiverne i tråd med *Dialogs* hensigtserklæring, og eftersom Dan Sterup-Hansen netop i 1952 indtrådte i redaktionen som tidsskriftets billedredaktør, er det ikke overraskende, hvis hans værker fra denne tid udtrykker en holdning, der ligger tæt på *Dialogs*. Som tidligere nævnt erklærede *Dialog*redaktionen i marts 1952, at de ønskede at arbejde for fred og fordragelighed og imod ”den nedbrydning af den humanistiske tradition og den forarmelse af samfundet, som finder sted med hensynsløs voldsomhed”.<sup>502</sup> I forlængelse heraf har Arne Gaardmand i et tilbageblik fortalt, at folkene bag *Dialog* vendte sig imod dem, ”der prædikede menneskenes usselhed og pessimisme, deres angst og ensomhed, og som derved gjorde samfundet modent til sociale nedskæringer, militarisering og meningskontrol”. I stedet

---

<sup>498</sup> Ibid.

<sup>499</sup> Sterup-Hansen, *Dan Sterup-Hansen. Grafik og tekstfragmenter. En se-bog*, 26.

<sup>500</sup> Dybbro, »Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960», 50.

<sup>501</sup> Ibid.

<sup>502</sup> *Dialog*, 1.

ønskede de et indhold, ”som var båret af fornuft og livsvilje”.<sup>503</sup> Nummeret fra marts 1952, der dels var første nummer i et både nydesignet og nytænkt *Dialog*, dels var Dan Sterup-Hansens første nummer som billedredaktør, havde et træsnit af et nært beslægtet med krigsblindemotivet af Dan Sterup-Hansen på både forsiden og bagsiden af udgivelsen (figur 42). Motivet er her kogt ned til fem figurer i silhuet, der danner en tæt sammenhængende række, og Inge Dybbro har peget på, at motivet i denne udgave kan ses som et visuelt udtryk for *Dialogs* fokus på lighed, sammenhold og optimisme. Ligheden udtrykkes ved, at figurerne har tilnærmelsesvis samme højde; sammenholdet ved, at de står tæt sammen og er forbundne via deres kroppe; og optimismen ved, at de bevæger sig fremad og samtidig er gengivet i det, der for Sterup-Hansen var optimismens farve.<sup>504</sup> Dybbros tolkning peger således tilbage på *Dialogs* hensigter, ligesom den underbygger den optimistiske læsning af Krigsblindemotivet. Mens figurerne på forsiden er trykt i optimismens gule farve, står de på bagsiden frem med sort farve på gul baggrund. Som Karen Westphal Eriksen har peget på, kan omslagets ”farve-reversion” læses som en indikator for den forandring, som *Dialog*redaktionen ønsker at udøve på læseren gennem inspiration til en aktiv stillingtagen. For- og bagsidens omvendte brug af farverne gul og sort indikerer altså i denne læsning den forandring, der ideelt set indtræder, fra man starter med forsiden, til man har læst færdig og vender sidste side. For Eriksen er dette blot et af flere eksempler, der peger på, at *Dialog* med sin visuelle side ønskede at tale direkte til læserens kropslige oplevelse, en pointe hun siden har udfoldet i sin ph.d.-afhandling.<sup>505</sup> Omslaget kan samtidig ses som startskuddet for tidsskriftets nye strategi, hvor originalgrafik og reproduktioner bruges til at udtrykke tidsskriftets budskaber på lige fod med de tekstlige indslag.<sup>506</sup>

Ser man udviklingen fra forarbejderne til maleriet til raderingen med samme motiv og omslagets træsnit som en kronologisk udvikling, finder der en stigende formalisering sted, hvor både rum og figurer gradvist bliver fladere, og de individuelle træk i takt hermed forsvinder. Det er muligt, at raderingen er udført efter omslagets træsnit, og at kronologien dermed er en smule anderledes. Men det ændrer ikke ved, at den skitserede udvikling markerer en tendens i Dan Sterup-Hansens

---

<sup>503</sup> Bay, *Dialog*, 223.

<sup>504</sup> Dybbro, «Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960», 45.

<sup>505</sup> Karen Westphal Eriksen, “Reconstruction - building a new world through art”, oplæg på konferencen *Questioning Cold War Art (1945-1965)*, 8.-9. marts 2013, Københavns Universitet og Statens Museum for Kunst. Eriksen, *Grus i maskineriet - abstrakt og figurativ kunst i Danmark efter Anden Verdenskrig*.

<sup>506</sup> Eriksen undersøger sammenhængen mellem den tekstlige og den visuelle side af *Dialog* i: Ibid., afsnit 3.2.5.

grafik fra 1950'erne. Udviklingen er ikke lineær, men den overordnede tendens går imod det mere formalistiske og afindividualiserede udtryk, som vi blandt andet møder det i banegårdsmotiverne.

Ligesom det gælder med hensyn til Krigsblindemotiverne, er det usikkert, om banegårdsmotiverne var repræsenteret på *Mennesket*-udstillingerne, men jeg har alligevel peget på to af Sterup-Hansens banegårdsmotiver, som eksempler på værker, der kan have været udstillet i 1956. Disse to er glimrende eksempler på, hvordan kunstneren udforsker temaet fællesskab og ensomhed (figur 33 og 43). Flere menneskefigurer er til stede i samme rum, men har ikke kontakt med hinanden og synes heller ikke at opsøge det. De fremstår ikke som i krigsblinde-fremstillingerne som en gruppe med en samlet identitet eller retning. Tværtimod er de spredt i rummene, vender deres kroppe og hoveder i forskellige retninger og er på vej forskellige steder hen. De er tydeligvis individer, der tilfældigvis er tilstede i det samme offentlige rum på samme tid. I denne forstand skildres der her noget af det samme som i Giacomettis *The Square*. Ligesom hos Giacometti udspiller scenen sig hos Sterup-Hansen på en neutral og ret flad baggrund, hvilket betyder, at det er figurerne og forholdet mellem dem, der i centrum. Det er relationerne eller manglen på relationer, der er i centrum. Som hos Giacometti er der ingen (anden) fortælling, ingen individualitet hos figurerne og ingen stedsspecificitet. Der er kun kroppe og relationer mellem dem i rum. Man kan tilmed sige, at Sterup-Hansens figurers enkle silhuetform giver dem en tyngde og monumentalitet, der næsten er større end Giacomettis slanke og langt mere detaljerige figurer.

På den anden side fornemmer man hos Dan Sterup-Hansen hverken spændinger, angst eller latente konflikter, som dem Hyman finder i Giacomettis værk. Hos Sterup-Hansen hersker en udbredt neutralitet, der står i skarp kontrast til den, der findes hos Giacometti, men i høj grad også til den, der findes i Svend Wiig Hansens skildringer, hvilket jeg vender tilbage til i det følgende afsnit. Værkernes kompositioner er med til at understrege manglen på kontakt. I *Fem figurer* kunne rummenes linjer have skabt forbindelser mellem figurerne, men gør det ikke. Linjerne, der er det eneste, der angiver rummets struktur, samles i billedets centrum og stråler derfra ud mod billedets hjørner og kanter. Hvis nogle af figurerne havde været forbundne via linjernes forløb, ville det have skabt en oplevelse af relationer mellem dem, men det er de ikke. Gennem forskydningen af figurerne undgår Sterup-Hansen at skabe relationer mellem figurerne, og de forbliver derved adskilte individer i et fælles, offentligt rum. Han synes således at slå fast, at

mennesket er alene, men igennem deres monumentalitet har han samtidig givet dem en værdighed, der giver os som betragtere en tro på, at de nok skal klare sig, selvom de i sartresk forstand selv er ansvarlige for deres fremtid.

Der er mange andre skildringer af ensomme i Dan Sterup-Hansens kunst fra 1950'erne. Skildringerne af mænd på bænke i offentlige rum er en anden motivgruppe, der tager temaet op (figur 44 og 45). Motivet udviklede sig tilsyneladende fra den mere socialt indignerede fremstilling af hjemløse, der indgik i serien af litografier med titlen *Mennesker*, til et motiv med et mere almenmenneskeligt og eksistentielt tema, der ikke er møntet på en bestemt socialklasse. I takt med at titlen ændrede sig fra at være *Hjemløse* over *Mand på en bæk* til *Liggende mand på en bæk* forskød motivet og fremstillingen sig ligeledes til at blive mere almenmenneskeligt orienteret. Dette er en udvikling, som både siger noget om udviklingen i Dan Sterup-Hansens kunst, men også om den mere generelle udvikling i menneskeskildrernes grafik i 1950'erne. Der er tale om en proces, hvor menneskeskildrerne frigør sig fra deres faderfigur, Aksel Jørgensen, og dennes sociale skildringer af "mennesket i dets fulde nedværdigelse, i dets fulde ruin", og i stigende grad tager afstand fra en kunst, der er direkte politisk. Den indholdsmæssige forskydning fra det specifikke til det almene understøttes af, at værkerne i tiltagende grad indoptager elementer fra den abstrakte kunst, ligesom fladen i tiltagende grad betones.

Men selvom de i stigende grad afstår fra det direkte politiske i deres værker, så står dét at forholde sig til tidens virkelighed helt centralt for menneskeskildrerne. I Krigsblindemotiverne forholder Dan Sterup-Hansen sig til krigens virkelighed såvel som til dens følger i form af krigsskader, handikaps, traumer, mistede fremtidstro samt behovet for at genoprette denne tro. Som tidligere anført fortæller Sterup-Hansen i kronikken *Gennem en lukket dør* at det, der fylder i hans oplevelse af verden, og som udgør hans kunstneriske afsæt, er de spor, som de to verdenskriges grusomheder har sat, ligesom han er påvirket af den igangværende Koreakrig, som han ser som en ouverture til en "endnu frygteligere verdensbrand".<sup>507</sup> Dan Sterup-Hansen ser ingen mulighed for at skubbe disse problemer til side for i stedet at "se kunstens problem som et spørgsmål af større og ædlere betydning end den ufuldkomne verdens aktuelle situation", det ville være "en forbrydelse baade mod os selv og mod andre, dersom vi ikke fremdrog de erfaringer, vi har faaet, og i vort liv og arbejde tog konsekvensen af disse erfaringer", som han formulerer

---

<sup>507</sup> Sterup-Hansen, «Gennem en lukket dør».



det.<sup>508</sup> Som Sterup-Hansen ser det, er den ”ufuldkomne verdens aktuelle situation” kunstens lod, og det er denne situation, der udgør den virkelighed, som han mener, at kunsten skal forholde sig til. Men spørgsmålet er, hvordan? For Sterup-Hansen er mennesket en helt central del af løsningen.

I slutningen af kronikken peger Dan Sterup-Hansen på, at der er noget interessant i gang i Frankrig. Han beskriver, hvordan der, sideløbende med den socialistiske realisme, udvikler sig en anden form for realisme, som ”arbejder med naturen som grundlag og mennesket som noget centralt, ikke som en hieroglyf eller som en anden formel vedtagelse, men som den eneste vej til forsat udvikling og fornyelse”. Blandt disse franske realister, som ”søger mod naturen med åbne sanser og øjne” nævner han Giacometti:

[...] der fra at have været en af de billedhuggere, der bedst og mest overbevisende udtrykte en ren formkunst paa et næsten geometrisk grundlag i dag arbejder med begrebet rum og bevægelse, med mennesket som grundlag.<sup>509</sup>

Det er ikke så overraskende, at Dan Sterup-Hansen har øje for Giacometti, eftersom netop deres interesse for at arbejde med ”begrebet rum og bevægelse, med mennesket som grundlag” er beslægtede. Det interessante er, at Sterup-Hansen selv indirekte peger på slægtskabet og dermed uforsætligt skaber et link til Hymans modernistiske realisme. Han afslutter kronikken ved at billedliggøre den kamp, der i 1951 kæmpes mellem ”abstraktion og naturalisme” med en beskrivelse af den motiviske kamp, der finder sted i Picassos Guernica:

Mellem svangre kvinders kødelige maver, og farve og kompositionsbestemte hoveder, arme m.m. føres en kamp, der er lige saa barbarisk som den, billedet sigter til, staar vi lige midt i det problem, ‘Guernica’ rejste, og som kunstnere paa mange forskellige fronter verden over har givet sig i lag med, i en søgen, der har mennesket som udgangspunkt, og hvoraf den menneskelige skikkelse rejser sig med naturlig konsekvens.<sup>510</sup>

Som han fremstiller det her, rejser den menneskelige skikkelse sig altså nærmest som en konsekvens af eller måske ligefrem som en nødvendig løsning på stilkriegen. Dan Sterup-Hansen fortsætter diskussionen om kunstens forhold til virkeligheden i en artikel fra 1955, hvor han

---

<sup>508</sup> Ibid.

<sup>509</sup> Ibid.

<sup>510</sup> Ibid.

diskuterer ”motivets magt” med kunstkritikeren og den kubistisk inspirerede maler Helge Ernst (1916-1991). Her fastholder Sterup-Hansen motivets vigtighed og argumenterer for, at motivet har en særlig fortællemæssig magt, som ”vi ikke gennem de sidste 50 år har villet godkende indenfor rammens firkant”.<sup>511</sup> Her tænker han ikke på et abstrakt motiv, men på et motiv, der er baseret på ”det sete i tilværelsen og virkeligheden om os”, og som derudover meget gerne indeholder noget ”fortællende”, fordi ”det dramatiske i en hændelse appellerer til noget hos beskueren, og kan ikke fjernes som billedet uvedkommende”.<sup>512</sup> Det er netop i forholdet til virkeligheden, at den abstrakte og non-figurative kunst, ifølge Dan Sterup-Hansen, mangler noget:

Men skønt den abstrakte og non-figurative kunst udtrykker væsentlige sider af mennesket, står disse retninger mærkeligt reserverede, bortvendte, fra de betingelser hvorunder mennesket lever. Mexicanerne har erkendt dette, og i ’Guernicabilledet’ ser vi Picasso benytte de menneskelige former i sit billeddrama om den spanske borgerkrig.<sup>513</sup>

Igen er det, der mangler, mennesket. I hans opfattelse er der opstået et behov for en realistisk kunst, netop fordi kunsten er og har været domineret af abstrakte udtryk:

Kunsten er inde i en periode hvor farve og billedarkitektoniske problemer helt dominerer. I denne situation er der rejst krav om en kunst der ikke kun vil spejle sig selv og den enkelte, men vise den daglige tilværelse, kort sagt, en realistisk kunst båret frem af det arbejdende folk.<sup>514</sup>

For Dan Sterup-Hansen handler det således ikke blot om at kunsten skal skildre virkeligheden og ”hvile på et studie af naturen”. Det handler om, at der er brug for en kunst, der ”har mod til at tro på menneskelig værdighed”, som et udtryk for et ”ønske om at give mennesket en central plads i sine forhåbninger”.<sup>515</sup> Behovet for at turde tro på mennesket, dets værdighed og fremtid er stort på baggrund af det, som i tiden kaldes for den ”fornedrelse”, som Anden Verdenskrig og særligt KZ-lejrene havde udsat menneskeheden for. At bringe menneskefiguren og fortællingen om mennesket tilbage i centrum har for Sterup-Hansen i høj grad rod i hans oplevelse af menneskets situation, i oplevelsen af virkeligheden. For ham ligger der en stillingtagen til virkeligheden i at bringe mennesket tilbage i kunsten. Det er en måde at tilkendegive sin tro på mennesket på. Det

---

<sup>511</sup> Helge Ernst og Dan Sterup-Hansen, »Motivets magt», *Perspektiv* nr. 2, 3. årgang (Oktober 1955): 46.

<sup>512</sup> Ibid.

<sup>513</sup> Ibid.

<sup>514</sup> Ibid., 49.

<sup>515</sup> Ibid.

at turde tro på mennesket som indhold i kunsten bliver nærmest lig med det at turde tro på mennesket i virkeligheden.

Som det fremgår af de forskellige værkeksampler, som er inddraget i afsnittet, er der for Dan Sterup-Hansen aldrig tale om en forherligelse af mennesket. I stedet viser han sin tro på mennesket ved at afbilde det i situationer, som de fleste kender, og som betoner det almenmenneskelige og det eksistentielle. Det kan f.eks. være mennesket, som det indgår i fællesskabet med de andre, såvel som mennesket i det offentlige rum sammen med andre, som det ikke har nogen relation til, og som det alligevel indgår i et fællesskab med. I receptionen af *Mennesket*-udstillingerne blev Sterup-Hansen kategoriseret som en af pessimisterne, og i den forstand, at han i sine værker forholder sig til ”den ulykkelige tid”, så er dette ikke en misforståelse. På den anden side er troen på mennesket som ”det ukuelige væsen” mindst lige så central for hans fremstillinger af mennesket i 1950ernes efterkrigs- og koldkrigstid.

### **Palle Nielsen og Svend Wiig Hansen – undergangen**

Med udgangspunkt i to værker af Palle Nielsen og to værker af Svend Wiig Hansen, som alle blev udstillet på *Mennesket* i 1958, vil jeg i dette afsnit diskutere hvordan krigsangsten og undergangsfortællingen tematiseres i de to kunstneres værker fra perioden. Hvor jeg i de to foregående afsnit har haft fokus på, hvordan Palle Nielsen og Dan Sterup-Hansen skildrer menneskets forhold til medmennesket, til ‘de andre’ og til fællesskabet, og således har haft fokus på, hvordan deres værker afspejler tidens diskussioner om humanisme og eksistentialisme, vil jeg i dette afsnit i højere grad se på, hvordan Palle Nielsens og Svend Wiig Hansens værker forholder sig til samtidens politiske begivenheder. Værkerne, som jeg diskuterer, er Palle Nielsens collager *Komposition over Jeremias klagesange, II, 22* og *Komposition over Jeremias klagesange, IV, 19*, begge fra 1957 og Svend Wiig Hansens raderinger *De sidste* og *De søgende* fra henholdsvis 1957 og 1958.

På Palle Nielsens to collager ser vi menneskefigurer, der på den ene blive kastet til jorden som af trykbølgerne fra en bombeeksplosion, og på den anden løber for livet. Collagerne er således gennemtrængt af katastrofefølelse og panik (figur 46-47). Titlerne *Komposition over Jeremias klagesange, II, 22* og *Komposition over Jeremias klagesange, IV, 19* refererer til passager i Det

Gamle Testamentenes klagesange, der handler om babyloniernes erobring og ødelæggelse af Jerusalem omkring 586 f.Kr. Profeten Jeremias, der antages at have skrevet sangene, beretter om babyloniernes ødelæggelse af byen og om disse begivenheders gru. I de passager, som Nielsens titler henviser til, tales der blandt andet om den rædsel, som babylonierne spredte ved at slå Jerusalems indbyggere ihjel, og om hvordan fjenderne uden at vise nåde kastede sig over borgerne i Jerusalem ”som gribbe”. Sangene er sørgesange, og i lighed hermed kan man se Nielsens collager, som et udtryk for hans sorg over menneskets brutale gerninger.

Collagerne er skabt i kølvandet på Sovjetunionens blodige nedkæmpelse af oprøret i Ungarn i efteråret 1956, og når Nielsen i sin ene titel refererer til verset i klagesangen, der starter med sætningen ”Ødelæggeren skabte rædsel overalt, så alle måtte smage din vrede”, er det nærliggende at læse disse begivenheder, der gjorde et stort indtryk på Palle Nielsen, ind som baggrund for værket. Som anført i kapitel 3 udførte Palle Nielsen en stor plakatskulptur til en Ungarnaften, der blev afholdt på Kunstakademiet, ligesom et brev til Henning Fonsmark afslører, i hvor høj grad Nielsen var engageret i begivenhederne i Ungarn. I brevet til Fonsmark, som jeg har citeret i kapitel 3, fortæller Palle Nielsen netop om, hvordan brugen af vold i forbindelse med samtidens voldsomme politiske begivenheder påvirker hans arbejde. Han giver udtryk for, at det i hans øjne ikke ville have været en mulig løsning at befri det ungarske folk med vold. Havde man gjort det, var folkedrabet ”blevet fuldstændigt, for slet ikke at tale om hvad der ville have overgået resten af verden”, skriver han. Og han uddyber:

Hvad glæde har vi af de befriede lig og af den befriede koreanske dreng der aldrig mere kan lukke øjnene fordi øjenlågene er brændt væk af Napalm. Det er den slags billeder der er alt afgørende for min stilling. De må ikke tage dette som [ulæseligt] propaganda, som kampmiddel i en debat, men som oplevelser der for mig er så alvorlige og virkelige, at de kommer til udtryk i næsten alt mit arbejde.<sup>516</sup>

Således er det sandsynligt, at oplevelsen af Ungarntragedien er en væsentlig del af baggrunden for collagerne fremstilling af krig og ødelæggelse. Som Palle Nielsen også hentyder til i brevet til Fonsmark, og som jeg har redegjort for tidligere, skabte Ungarn en overgang øget frygt for, at en tredje verdenskrig skulle bryde ud, og jeg tror langt hen ad vejen, at det er denne frygt, som disse collager er skabt under indtryk af.

---

<sup>516</sup> Skitsen til brevet til Henning Fonsmark befinder sig på Det Kongelige Bibliotek, Center for manuskripter og har nr. Acc. 2010/14, ks. 3.

1956 var også året for Stalinafsørlingerne, der førte til et illusionstab hos mange, både erklærede kommunister og sympatisører, og som i det hele taget betød at "sandhed" blev et omdiskuteret begreb. Måske var afsløringerne også medvirkende til at puste til Palle Nielsens oplevelse af, at et særligt træk ved hans samtid var, at folk løj for sig selv og hinanden. At de lod som om, de ville "kulturen, friheden, konen og børnene" det bedste, mens virkeligheden var anderledes brutal, som han sagde til *Information* i forbindelse med *Mennesket*-udstillingen i 1958.<sup>517</sup> Holdningen afspejler samtidig hans mere generelle skuffelse over menneskets brug af vold og krig, som han ofte gav udtryk for, både tidligt og sent i sin karriere, og som var en stærk drivkraft i hans arbejde hele vejen igennem. I sin livsoversigt, som han udfærdiger i 1988 til forfatteren Kristian Romare, anfører han ved årene 1945-48, at koldkrigs konflikten udgjorde en anden ubehagelig skuffelse for ham:

Vreden over Den Kolde Krig vokser, næppe har man i fællesskab nedtrådt hydraen før man begynder at tale om en ny krig – mellem forbundsfæller. Det var en forfærdelig skuffelse for mig – jeg var gået rundt og troed på, at de var forbundsfæller. Samtidig tabte jeg mere og mere troen på den frie vestlige verden. Jeg mistænkte den for planer om en præventiv krig. Til trods for min dybe skepsis over for den socialistiske lejr mistillid til og angst for, det der kaldes folket, troede jeg ikke på en direkte militær trussel fra den side. Jeg må tilstå at jeg er parlamentarist – uden mange illusioner.<sup>518</sup>

Han italesatte sin modstand mod volden allerede i sin første tegnede serie *Billedhistorie 1*, hvis første version er udført i årene 1944 til 1946, og hvis anden version er fra 1949 (figur 48-51). Serien på 144 tegninger, hvis første titel var *Spild*, handler om en mand, der bliver rig og mægtig, men som undervejs har måtte betale prisen ved at lægge låg på glæden, følelserne, kreativiteten og på barnet i sig selv. Undervejs i livet udsættes hovedpersonen for vold i skolegården, derhjemme og i militæret, og selvom han prøver at gøre oprør og kæmpe imod, ender det med at han tilpasser sig sin faders og samfundets normer og forventninger og i sidste ende fører de samme normer videre til sin egen søn. Historien afspejler dels Nielsens syn på samfundets fokus på magt og brugen af vold, dels hans syn på hans oplevelse af, at mange mennesker lever et liv i det, som Sartre kalder for uredelighed. Dvs. et liv, hvor man ikke er tro imod sine egne idealer, hvor man lyver for sig selv. Således handler billedserien ligesom så mange andre af Palle

---

<sup>517</sup> Johansson, «Menneskets stilling er umulig i dag».

<sup>518</sup> Nielsen, «Håndskreven oversigt over Palle Nielsens liv og kunst udarbejdet til forfatteren Kristian Romare i forbindelse med bogen Den fortryllede by.»

Nielsens værker både om hans modstand mod vold og krig og om hans lede ved menneskets manglende evne til at stå ved egne idealer.

I collagerne er volden brudt ud i lys lue, og vi møder her konsekvenserne af det, som mange i samtiden frygtede ville ske, udtrykt gennem en meget inciterende gengivelse af menneskekroppe. Folk enten løber for livet eller bliver kastet til jorden af uforståelige kræfter. Det er kroppene, der er i fokus. Eller det er det, som krigen og volden gør ved menneskene udtrykt gennem kroppene, der er i fokus. I *Komposition over Jeremias klagesange, II, 22* møder vi et menneske, der er underlagt udefrakommende kræfters magt. Dette er ikke et menneske, der bare er faldet på gaden, det er et menneske, som er blevet kastet til jorden som af en enorm trykbølge. Som en journalist ”A.” pegede på i 1958, så er det oplagt at komme til at tænke på atombombens virkning (figur 52).<sup>519</sup> Over for bombens kraft er menneskets krop magtesløs, modstandsløs og vægtløs. På den anden side fornemmer vi samtidig kroppens tyngde og virkelighed, når den rammer jorden med hovedet og overkroppen først, og vi er ikke i tvivl om, at kroppens møde med fliserne gør ondt. Oplevelsen af kraft understreges af tre store mursten, der slynges af sted i samme retning som menneskefiguren og fortæller om den fart, hvormed mennesket kastes imod fortovet. Gennem sin bearbejdning af kompositionens forskellige elementer skaber Palle Nielsen fokus på figuren. Ved at skabe en stærk kontrast mellem den simple, hvide baggrundsmur, hvor kun enkelte elementer bryder fladen og en komplekst udført menneskefigur, står figuren frem som billedets markant mest rumlige element. Den koncentrerede brug af collageteknikken på figuren giver den samtidig en tyngde og et nærvær. Samtidig skaber det relativt flade billedrum, der defineres af husmuren i baggrunden, i samspil med billedets åbne forgrund en oplevelse af nærhed til figuren, der er med til at understrege oplevelsen af figurens nærmest håndgribelige kropslighed.

Den anden collage, *Komposition over Jeremias klagesange, IV, 19*, er nært beslægtet indholdsmæssigt og materialemæssigt, men adskiller sig kompositionsmæssigt ved at rummet har en stor perspektivisk dybde. Desuden optræder der her fem figurer i stedet for en. Værket har dog stadig den åbne forgrund, der åbner scenen ud mod betragteren og giver en oplevelse af, at de to forreste figurer er helt tæt på os. Hvor figuren i *Komposition over Jeremias klagesange, II, 22* ikke selv har kontrol over sin krop, så flygter figurerne i *Komposition over Jeremias klagesange, IV, 19* på egne ben som gjaldt det deres liv. Den forreste figur er godt nok faldet med hovedet

---

<sup>519</sup> A., «Hvedekorn».

først på vej ned ad skrænten, men to andre er i fuld fart. Bagerst ses en voksen ifølge med et barn, der bevæger i et roligere tempo. Også i denne collage understreges figurernes kropslighed gennem brugen af collageteknikken, der giver dem en udpræget rumlighed og gør dem nærmest håndgribelige i deres materialitet. Og ligesom det er tilfældet med den anden collage, står figurene også i dette værk frem som billedets absolut vigtigste elementer, både kompositions- og fortælle-mæssigt.

Collagernes rumlige og materielle fremhævelse af kroppene giver figurene et særligt nærvær, som gør deres frygt og de overgreb, som de er udsat for, konkrete og virkelige for betragteren. Oplevelsen bliver nærmest kropslig, som man også kan opleve det i samtidige malerier af Francis Bacon, hvor forvrængede og ofte skrigende kroppe og hoveder formidler kunstnerens oplevelse af den menneskelige tilstand. Der er tale om værker, der går lige i kødet på betragteren, og som med deres kropslige nærvær tiltaler betragteren direkte, nærmest krop til krop.

Ligesom Palle Nielsen fortæller Svend Wiig Hansen om frygten for undergangen med sine billeder, hvor menneskekroppen er det primære fortælle-mæssige element, som i den monumentale radering *De søgende*, der måler 483 x 675 mm (figur 29). Værket er en viderebearbejdning af maleriet fra 1955 med samme titel, hvor fem personer går omkring tilsyneladende uden mål og med i et goldt og rått landskab (figur 53). Maleriet er holdt i sorte, grå, brune og hvide nuancer og peger i denne henseende frem mod den senere radering. Der hersker en tung dysterhed over både maleriet og raderingen, der blandt andet kan tilskrives figurenes knugede og indadvendte udtryk og kropsholdning, deres mangel på indbyrdes kontakt og det trøstesløse landskab. I raderingen er figurenes indadvendthed yderligere understreget ved, at de er blevet til en slags lukkede pupper, hvor mange af kroppens og ansigtets detaljer er forsvundet. Figurene har således fjernet sig længere væk fra virkeligheden og er rykket tilsvarende tættere på abstraktionen. Svend Eriksen beskrev i 1958 figurene som lig:

Tunge og trætte stavrer de svajende og uden ophør rundt på den øde jordskorpe, hvis klæge masse synes at binde de vaklende kroppe i den svidende sol. Det ligner seks værkbrudne lig, der vender tilbage til livet for kun at finde afbrændt jord.<sup>520</sup>

---

<sup>520</sup> Eriksen, «Det menneskelige i kunsten».

Som Lennart Gottlieb har redegjort for, har Wiig Hansen selv beskrevet motivet som en fremstilling af de forskellige menneskelige temperamenter, hvor figurerne skal ses som ”forskellige måder at forholde sig til håbløsheden på i det golde jordiske klippelandskab, hvor der absolut ikke er noget at finde, hvor katastrofen *er* sket”.<sup>521</sup> Katastrofen er også temaet for *De sidste*, og hvor der måske kunne anes et håb i *De søgende*, så synes det i *De sidste* at være et spørgsmål om minutter, før det er slut, som om der i dette tilfælde rent faktisk er blevet trykket på den frygtede knap. Otte personer er mere eller mindre opslugte af et sort hav, alle med øjne og munde vidt åbne og ansigterne forvrængede i skrækslagne grimasser. De store, sorte øjenhuler og de åbne gab får ansigterne til at minde om kranier eller uhyggelige masker, der understreger værkets dystre budskab yderligere. Der hersker ikke megen tvivl om, at disse mennesker er fortabte.

Ifølge Pierre Lübecker, der anmeldte udstillingen i 1958, finder den hårde tid sit stærkeste udtryk hos Wiig Hansen.<sup>522</sup> Andre af anmelderne opfatter i stedet Palle Nielsen som den mest markante af de tre pessimister, eksempelvis Helge Ernst, der i 1958 fremhæver ham som den af kunstnerne, hvor menneskets situation ”kommer stærkest til udtryk”. Der er med Ernsts ord tale om ”En dramatisk klagesang, uhyggelig og ubønhørlig et manende opråb i et grafisk fuldkomment sprog”.<sup>523</sup> Samme opfattelse havde Maria Marcus i 1956, hvor hun placerede Palle Nielsen ”længst nede i dysterheden”.<sup>524</sup> Men i bund og grund tror jeg ikke, at det giver mening at forsøge at gradbøje pessimismen hos de tre. Deres udtryk er forskellige, og hvor Svend Wiig Hansens ekspressive og mere utæmmede udtryk kan virke voldsommere på nogle end Palle Nielsens typisk mere stramt komponerede billedrum, kan det tydeligvis fungere modsat for andre. Sikkert er det, at de tre kunstnere deler en stærk bekymring for mennesket, som har grund i samtidens politiske begivenheder. Det er en bekymring, der kommer til udtryk i størstedelen af deres grafiske værker fra 1950erne. Særligt hos Palle Nielsen og hos Svend Wiig Hansen er det svært at finde grafik fra 1950ernes anden halvdel, der ikke giver udtryk for deres opfattelse af tiden som en ulykkelig tid, hvor menneskene er ensomme, splittede og angste. Selvom Jesper Christensen i sin tekst ”Den essentielle Svend Wiig Hansen” ønsker at gøre op med opfattelsen af Wiig Hansens kunst fra 1950erne som udelukkende karakteriseret ved mørke, sådan som Lennart

---

<sup>521</sup> Jens Erik Sørensen, *Wiig Hansen. Klassik - Kaos* (Århus: Aarhus Kunstmuseums Forlag, 1989), 24.

<sup>522</sup> Lübecker, «Unge grafikere i særklasse».

<sup>523</sup> Ernst, «Seks fine grafikere».

<sup>524</sup> Marcus, «Det mangetydige menneske».



Gottlieb og andre har gjort det, så indrømmer han, at det netop med hensyn til grafikken faktisk forholder sig sådan.<sup>525</sup> Ser man på oversigten over Wiig Hansens linoleumssnit og raderinger, der blev udgivet i serien *Grafisk orientering* i 1960, og som udelukkende indeholder værker fra anden halvdel af 1950'erne, så medgiver Christensen, at de fleste billeder ”unægtelig” er ”dystre”.<sup>526</sup> Faktisk er det overordentlig svært at finde bare et enkelt blandt de 37 grafiske værker, der ikke er dystert. Titlerne alene er sigende. Oversigten indeholder blandt andet værkerne *I mørket*, *Nedad*, *Fortabte*, *Ensom* og *Angst* (figur 54-58). Christensen påpeger desuden at raderingen *Uvej* fra 1958, der skildrer en nøgen, siddende figur, der med sine arme skærmer sig mod et voldsomt lysglimt, ”utvivlsomt” henviser til ”atomprøvesprængninger” (figur 59). Han nævner ikke de nært beslægtede *Skyen* og *Stormen*, men disse kan ligeledes ses som gengivelser af virkningerne af en atombombe (figur 60 og 61). I de tre værker er det katastrofens direkte indvirkning på menneskekroppen, der er i centrum for fortællingen. Som i Palle Nielsens collager er der lagt vægt på at skildre trykbølgens virkning på det enkelte menneske. Christensen peger endvidere på, at en del af linoleumssnittene fra 1959 skildrer krigshandlinger. Det må være værker som blandt andet *Den faldne*, der også blev udstillet på *Mennesket* i 1959, han tænker på (figur 62). Christensen bekræfter den verserende opfattelse af, at Wiig Hansens ”påtrængende visioner af verden efter katastrofen” hænger sammen med kunstnerens oplevelse af samtidens konflikter. Han bemærker, at Wiig Hansen var ”stærkt berørt af efterkrigsårenes politiske istid med atomprøvesprængninger, Cuba-krisen, apartheid, Franco og Sovjetunionens undertrykkelse af østlandene”, dog uden at gå nærmere ind i hans forhold til de enkelte begivenheder. Samtidig mener Christensen, at man i Wiig Hansens skildringer af angst og mørke muligvis kan skimte ”den første anelse om en personlig psykologisk krise”, der særligt påvirkede ham i 1961-62, hvilket jeg dog ikke vil komme nærmere ind på i denne sammenhæng.<sup>527</sup>

Både Palle Nielsen og Svend Wiig Hansen forholder sig således begge til den aktuelle virkelighed og beskæftiger sig med det samtidige menneskes oplevelse af tidens spændinger, som de udtrykker med gengivelser af menneskekroppe som billedernes bærende element. Men

---

<sup>525</sup> Lennart Gottlieb inddeler her Wiig Hansens produktion i årtier, som han giver følgende overskrifter: ”1950'erne: Fra mørket”, ”1960'erne: Under opløsning”, ”1970'erne: Gennem kampen”, ”1980'erne: Mod lyset”: Sørensen, *Wiig Hansen*.

<sup>526</sup> Svend Wiig Hansen, *Linoleumssnit og raderinger*, *Grafisk orientering* (København, Hans Reitzel, 1960); Jesper Christensen, »Den essentielle Svend Wiig Hansen», i *Gigant - Svend Wiig Hansen* (Kunstmuseet Brøndlund Slot, 2014), 44.

<sup>527</sup> Christensen, »Den essentielle Svend Wiig Hansen», 44.

samtidig med at de to kunstnere tager afsæt i virkelighedens politiske begivenheder, gengiver de sjældent faktiske begivenheder. Vi ser for eksempel ikke en sovjetisk tankbil under invasionen i Budapest hos Palle Nielsen. Det, han viser os, er i stedet menneskets reaktion på krisetilstanden. Der er hos Palle Nielsen som hos Svend Wiig Hansen fokus på individets problemer og oplevelser af tidens dramatiske spændinger, og der berettes om dette ved fremstilling af kroppens bevægelse i rum. Med Hymans begreb om den modernistiske realisme kan man sige, at de to kunstnere kombinerer en fænomenologisk oplevelse af rummet med en realisme, der beskriver situationen. Som David Sylvester skrev om Francis Bacons figurer i 1954, kunne man ligeledes sige om Palle Nielsens og Svend Wiig Hansens menneskeskildringer fra 1957 og 1958, at de er "creatures faced with their tragic destiny", "a reflection of 'the chaotic present and the battered past'".<sup>528</sup>

Det er vigtigt at understrege, at undergangsmotivet hos begge kunstnere har rod i et håb om og en tro på, at der trods alt er en fremtid for mennesket. Det vil sige, at selvom det umiddelbart kan være svært at få øje på, så er det vigtigt at understrege, at der bag mørket hele tiden befinder sig et håb om, at mennesket vil komme til erkendelse, og en tro på menneskets vilje til at kæmpe sig videre. Som Wiig Hansen ser det, er der "nedfældet en vældig kraft i det faldne menneske", ifølge ham er det hos "den brudte og lemlæstede", at "viljen til liv og vækst" træder tydeligst frem.<sup>529</sup> Modsætningen er for Jesper Christensen netop essensen i Wiig Hansens figurer, som ifølge ham:

[...] altid projicerer et drastisk modsætningsforhold mellem destruktion og skabelse, depression og elevation, krop og ånd; Wiig Hansens kunst er netop at holde sammen på figurerne trods denne splittelse. Overses denne dualitet, fremstår værkerne som ensidigt dystre, og Wiig Hansens originalitet miskendes.<sup>530</sup>

## De øvrige kunstnere

Som redegjort for i behandlingen af samtidens reception af de tre *Mennesket*-udstillinger, er der stor forskel på, hvor meget opmærksomhed der tildeles henholdsvis pessimisterne og optimisterne. Det skyldes i bund og grund, som flere af anmelderne giver udtryk for mere eller

---

<sup>528</sup> Hyman, *The battle for realism*, 34.

<sup>529</sup> Citat fra *Jyllands-Posten*, den 27. februar 1959, citeret fra: Sørensen, *Wiig Hansen*, 26.

<sup>530</sup> Christensen, «Den essentielle Svend Wiig Hansen», 30.

mindre direkte, at de opfatter optimisternes værker som irrelevante. Hvor anmelderne tydeligt kan se berettigelsen i pessimisternes bidrag til udstillingernes temaer, så står det mindre klart for dem, hvorfor Erling Frederiksen, Henry Heerup og Reidar Magnus er med. På de to første udstillinger handler det ikke om, at de ikke finder de tre kunstneres værker kvalitetsmæssigt i orden. Dette bliver først en faktor i forbindelse med den tredje udstilling, hvor også Albert Mertz udstiller. Det handler om, at de ikke mener, at værkerne forholder sig til udstillingens tema. Pierre Lübecker giver udtryk for denne holdning, når han, som tidligere citeret, i 1958 konstaterer om de tre optimister, at ”Paa dem passer udstillingstitlen ikke alt for godt”.<sup>531</sup> Dette er interessant, fordi titlen jo var yderst simpel, *Mennesket*, og fordi Frederiksen, Heerup og Magnus hver på deres måde faktisk har menneskefiguren i centrum i deres værker, både formelt og indholdsmæssigt. Men som redegjort for i kapitel 3 blev mennesket i efterkrigstiden forbundet med nogle bestemte diskurser, der blandt andet havde udgangspunkt i eksistentialismen og i tidens diskussioner om humanismens krise. Det er min opfattelse, at der på baggrund af disse diskurser verserer nogle bestemte opfattelser af, hvilken fortælling om mennesket der forventes, og at det er på baggrund af disse diskurser, at anmelderne opfatter de tre optimister som mindre relevante for emnet end de tre pessimister.

Ser man nærmere på de tre kunstnere, har de hver deres individuelle udtryk, og der knytter sig derfor også individuelle årsager til, at deres værker ikke anses som værende relevante i samme grad som pessimisternes. I Erling Frederiksens tilfælde virker det ikke helt som om, at kritikerne ved, hvad de skal stille op med hans træsnit af en tørvearbejders arbejdsdag og med hans tegninger af mor og barn i forhold til udstillingens emne (figur 63 og 64, se i øvrigt de etablerede værkklister over *Mennesket*-udstillingerne for flere værker). De fleste af dem taler om hans hverdagsrealisme i mere eller mindre neutrale formuleringer, f.eks. Helge Ernst i 1956:

Som modvægt til Wiig Hansens sjælemaleri er *Erling Frederiksen* repræsenteret med en træsnit-serie af tørvearbejdere. Frederiksen er naturalist og realist, ægte og ligetil beretter han om, hvad han ser i hverdagen, den nøgterne virkelighed opstår i en stram og fast form, der dækker den valgte motivkreds.<sup>532</sup>

---

<sup>531</sup> Lübecker, «Unge grafikere i særklasse».

<sup>532</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

Ord som ”nøgtern” og ”tør” går igen hos anmelderne, når de omtaler Frederiksens værker, og bruges for eksempel af Pierre Lübecker, der i 1956 beskriver hans udtryk som ”Erling Frederiksens nøgterne, ja lidt tørre naturalisme” og af Maria Marcus, der skriver:

Hos Erling Frederiksen er det eventyragtige familieliv [*Heerup*] afløst af et andet, mere hverdagsbetonet. Det er arbejderfamilien, han skildrer, ved tørvegravningen og omkring aftensbordet, moderne kartoffelspisere, men i et sprog, hvis nødtørftighed ikke evner at forvandle den aandelige armød til sublim enfold. Den graa verden skildres med dygtighed, men ogsaa noget tørt [...].<sup>533</sup>

Tørheden synes således både at gælde indholdet og formen. En enkelt anmelder, Erik Clemmesen fra *Kristelig Dagblad*, mener, at der muligvis gemmer sig noget mere langtidsholdbart i Erling Frederiksens tilgang til virkeligheden, til det sete, der ikke, som han tilsyneladende mener, det er tilfældet hos de øvrige kunstnere, handler om ”kunstneriske problemer og teorier”, men i stedet om ”fine, fordringsløse, naturbestemte oplevelser”.<sup>534</sup> Men for de øvrige kritikeres vedkommende fornemmer man, at de savner noget aktualitet og krisebevidsthed hos Frederiksen, de mangler, at han tager stilling til ”problemerne” og fortæller noget om ”tiden”. I forbindelse med hans værker handler det om hverdagen og det nære, men ingen af dem føler eksempelvis trang til at nævne det almenmenneskelige, som ellers var et populært begreb i tiden, og som man nemt kunne have aktiveret i forbindelse med Frederiksens værker, hvis man havde villet fremhæve aktualiteten ved dem. Men som Ejner Johansson antyder i sin anmeldelse fra 1958, så er der nok bare ikke tilstrækkelig med farlighed i Frederiksens værker til for alvor at få anmelderne op af stolene: ”Mindst problematisk i sin kunst er Erling Frederiksen; hans tegninger er overvejende dygtige og smukke, men ogsaa uden det farlige, der gør Palle Nielsens billeder saa fængslende”.<sup>535</sup> Eller som *Berlingske Aftenavis*’ anmelder skriver i 1959, så er hans tegninger ”ganske pæne, men de er hverken særprægede eller rammer noget specielt i tiden”.<sup>536</sup> Eftersom det at sige noget om ”tiden” var et væsentligt vurderingskriterium på dette tidspunkt, så er denne kritik nærmest det samme som at sige, at Frederiksens værker er uinteressante og irrelevante. Som Dan Sterup-Hansen skrev om Frederiksen i *Dialog* i 1952:

---

<sup>533</sup> Marcus, «Det mangetydige menneske».

<sup>534</sup> Clemmesen, Erik, «Toppræstation af grafik».

<sup>535</sup> Ejner Johansson, «Uden overskrift».

<sup>536</sup> Unavngiven, «Det svagere menneske».

Erling Frederiksen er ikke nogen mærkelig kunstner, det ejendommeligste ved ham er, at han har tilladt sig at være den ypperste repræsentant for egenskaber der ikke har været populære. Han har betalt prisen for at få lov til at bære de virkelige værdier frem på tværs af døgnets luner.<sup>537</sup>

De virkelige værdier betyder her først og fremmest, at billedet er skabt på grundlag af førstehåndsiagttagelser, det vil sige på grundlag af det sete, som har forrang fremfor overvejelser over det formelle. At Sterup-Hansen har stor respekt for Frederiksens dedikation til det sete og menneskelivet står klart. Disse egenskaber er ligeledes centrale for Sterup-Hansens forståelse af realisme, som er redegjort for i kapitel 2. Her står netop ”det nærværende” og vedkendelsen til et menneskeligt fællesskab som centrale punkter. Men når Sterup-Hansen taler om, at Frederiksen har tilladt sig at være repræsentant for upopulære egenskaber, handler det nok også om, at Frederiksen i sit formsprog ikke har indarbejdet træk fra den modernistiske kunst, på samme måde som pessimisterne har gjort. Det er sandsynligvis dette, Marcus er inde på, når hun taler om hans sprogs ”nødtørftighed”, og det, som andre taler om, når de betoner hans nære forhold til det sete, der, som Clemmesen udtrykker det, ikke handler om ”kunstneriske problemer og teorier”. Lige netop Clemmesen anser det for at være et positivt træk, men det antydes, at de øvrige anmeldere ville have foretrukket at se overvejelser over kunstneriske problemer komme til udtryk i Frederiksens formsprog. Frederiksen har hverken den modernistiske realismes krisebevidsthed eller et formudtryk, der indarbejder aspekter af modernismens mange formeksperimenter. I stedet møder man en kunst, der ”ægte og ligetil” beretter om hverdagen uden at afsløre en bevidsthed om den aktuelle virkelighed og dens problemer, og man møder nogle værker, der i sammenligning med pessimisternes mangler nogle refleksioner omkring den formelle side. Man kan tilføje, at menneskekroppen samtidig mangler den prægning og tilstedeværelse, som den har hos de tre pessimister, og at manglen på kropslighed muligvis er medvirkende til at give anmelderne indtryk af et ”tørt” udtryk.<sup>538</sup>

Selvom Henry Heerups udtryk på mange måder ligger langt fra Erling Frederiksens, så deler de interessen for de nære værdier, som familien, kærligheden og hverdagen, og på denne baggrund minder anmeldernes kritik af Heerups deltagelse på *Mennesket*-udstillingerne om den, der overgik Frederiksen. Heller ikke hos Heerup fandt anmelderne den behandling af tidens og

---

<sup>537</sup> Sterup-Hansen, «Maleren og billedhuggeren Erling Frederiksen», 26.

<sup>538</sup> Som Hanne Abildgaard har redegjort for, så herskede der i andre sammenhænge stor respekt omkring Erling Frederiksens realisme, og han blev i efterkrigstiden opfattet som en central person inden for den nye realistiske strømning, se: Abildgaard, *Erling Frederiksen*, 18.

menneskets problemer, som størsteparten af dem forventede. Derudover havde flere af dem svært ved hans lette og optimistiske tone, som nok fremstod ekstra naiv set i kontrast til Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen og Svend Wiig Hansens værker. Som jeg har diskuteret i kapitel 5, har især Maria Marcus svært ved at se relevansen af Heerups deltagelse i udstillingen, idet hans gengivelser af menneskets situation i hendes øjne ikke er i overensstemmelse med virkeligheden, som hun oplever den. Andre, som Helge Ernst, er mere åbne over for, at Heerups værker også har en berettigelse, og Ernst beskriver dem som ”store, frodige træsnit”, der ”virker med en ornamental festlighed, der ’løfter loftet’” og bidrager med et aspekt af ”de menneskelige tilstande”.<sup>539</sup> Som han skriver til slut i sin anmeldelse, så viser de seks kunstnere ”de menneskelige tilstande, som de afspejles i gøren og laden, i drømme og forhåbninger, i glæde og smerte, uro og stille arbejdsomhed”. Ernst fremhæver hermed, at der er tale om et både-og, og at der ikke behøver at være tale om et enten-eller. Han slutter af med at skrive, at ”tilsammen danner de billedet af det mærkelige, søgende og splittede, men også ukuelige væsen, vi kalder mennesket”, og der er ingen tvivl om, at Heerup bidrager med en stor del af ukueligheden. Som en anden anmelder siger, så repræsenterer Heerup ”det menneskelige lyssind paa udstillingen”, uden hvilket det ville være ”en tvivlsom affære at hedde menneske i dag”.<sup>540</sup> Anmelderne anerkender således, at Heerup har en berettigelse på udstillingerne.

Selvom Heerup også har lavet værker som *Bombeflyvere* og *Skraldevoغن* begge fra 1943, og *Fredsdrøm med raketter* fra 1959, der tager stilling til virkelighedens mørkere sider, og som ikke er gennemstrømmet af tro, håb og kærlighed, så er det ikke sådanne værker, der er udvalgt til *Mennesket*-udstillingerne (figur 65-67). En af grundene kan være den simple, at de mørke skildringer er i fåtal i hans produktion, og at de derfor hverken er særlig typiske, eller at der har været mange at vælge imellem. Men det er nok mere sandsynligt, at man i kunstnergruppen har haft et ønske om at få repræsenteret forskellige vinkler på menneskets situation og derfor har ønsket, at Heerups værker udgjorde en modvægt til pessimisterne. Som Helge Ernst peger på, giver et værk som Heerups *Hesteskofamilien II* (figur 27) et tiltrængt modspil til Palle Nielsen dystre skildringer fra *Orfeus og Eurydike* og Svend Wiig Hansens angste og ensomme hoveder (figur 57). Jens Jørgen Thorsen siger det endnu mere slagfærdigt: ”Heerup udstiller linoleumssnit,

---

<sup>539</sup> Ernst, «Mennesket i centrum».

<sup>540</sup> Unavngiven, «Det svagere menneske».

og de rammer i centrum: lige i hjertet. Hans billeder ejer hjertelighed, varme, kærlighed, glæde og enfoldighed, sjældne varer her i larmen af brintbomber.<sup>541</sup>

En anden ting, der peger på, at balancen mellem de mørke og de lyse skildringer var vigtig for kunstnerne, er, at de valgte at holde fast ved udvalget af kunstnere og vægtningen af tilgangene til emnet også på de to efterfølgende udstillinger. På samme måde var det vigtigt for dem at vise den spændvidde, der fandtes i udtryksformen hos de kunstnere, der dyrkede et udtryk med mennesket i centrum. Dette ønske kan måske også forklare inddragelsen af Reidar Magnus, der med sine myter, drømmeverdner og fabeldyr synes at bevæge sig i en anden verden end de fem øvrige kunstnere. Hvor de fem andre har relationen til virkeligheden, hvad enten der er tale om virkelighedens problemer eller hverdagens virkelighed, til fælles, synes Magnus, som Maria Marcus påpeger, at bevæge sig i en anden sfære:

Med Reidar Magnus er vi inde i en anden sfære, en mytisk verden med heroer og sagnvæsner, en verden, hvor alt er muligt, hvor mennesket vedkender sig sit slægtskab med andre eksisterende og drømte skabninger. Det er mennesket med de mange muligheder i sig, mennesket, der ikke lader sig rubricere, der rummer skønhed og mørke paa én gang, tolket i litografiernes mangetydige belysninger og fantasibårne liniespil.<sup>542</sup>

Her har vi således hverken menneskets situation eller menneskets hverdag, men noget helt tredje, som mange af anmelderne da også har svært ved at forstå relevansen af. Problemet er som før nævnt ikke værkernes kvalitet. Problemet drejer sig om kompatibilitet i forhold til udstillingernes emne og i forhold til virkeligheden. Hvor Magnus' verden er en drømme- eller symbolverden, er de øvrige kunstneres verden den samtid, der omgiver dem.

Som nævnt deltog Albert Mertz på den sidste af de tre udstillinger, men eftersom det ikke har været muligt at identificere nogle af de værker, som han deltog med, og eftersom anmelderne kun omtalte ham kort, er det desværre ikke muligt at sige noget om hans fortolkning af udstillingstemaet. Netop i 1959 arbejdede han rent faktisk med menneskefiguren i en serie af linoleumssnit, men ifølge anmelderne udstillede han kun tegninger, og det kan derfor ikke have været værker fra denne serie (figur 68). Havde vi vidst lidt mere om Mertz' deltagelse, kunne man måske have set det som en indikation af, at kunstnerne åbnede for en diskussion af, at andre

---

<sup>541</sup> Thorsen, «Mennesket».

<sup>542</sup> Marcus, «Det mangetydige menneske».

udtryk end de realistiske også kunne ses som skildrende mennesket og det menneskelige. Men da vi ikke ved, om han deltog med eksempler på figurative eller mere abstrakte værker, er dette umuligt at diskutere ud fra. Skal man tro anmelderen i *Berlingske Aftensavis*, var der intet ”menneskeligt” over Mertz’ bidrag, hvilket dog stadig ikke er tilstrækkeligt til at sige noget mere konkret om arten af hans værker:

Albert Mertz er ny i selskabet, men det pjatteri i sort og hvidt, han har hængt op paa væggen, er ganske intetsigende. Det er hverken ’menneskeligt’ eller kunstnerisk godt. Det er straks et skaar i helheden.<sup>543</sup>

Efter at have set nærmere på nogle af de udstillede værker står flere ting klart. Først og fremmest at gruppen var kendetegnet af en stor stilistisk, udtryksmæssig såvel som indholdsmæssig diversitet, som var intenderet fra kunstnernes side, men som ikke helt blev forstået af anmelderne, der i deres forventninger til indholdet under overskriften ”Mennesket” var styret af tiden diskurser om eksistentialisme og humanisme. Dernæst fremgår det af både receptionen af udstillingerne, af tidens kunstdiskussioner og af kunstnernes egne ord, at ”virkelighed” dels var et centralt begreb i forståelsen af kunstens rolle, og dels var et ord med mange betydninger. Når man talte om, at kunsten forholdt sig til virkeligheden, kunne det således betyde, at kunsten tog stilling til den aktuelle situation, til problemerne og til ”tiden”, men det kunne også betyde, at kunstneren i gengivelsen af sit motiv havde studeret virkelige genstande eller mennesker. I førstnævnte tilfælde gjaldt forholdet til virkeligheden værkernes indhold, mens det i sidstnævnte tilfælde gjaldt værkets stilistiske udtryk. Det er desuden væsentligt at nævne, at selvom mange af kunstnerne i deres værker beskæftigede sig med den aktuelle situation, så gengav de aldrig konkrete historiske begivenheder, hvilket ellers ville have været en form for ækvivalent til virkeligheden forstået som det set. Men i henhold til dette aspekt valgte kunstnerne at fokusere på de almenmenneskelige forhold frem for på enkeltpersoner eller specifikke begivenheder. Man kan beskrive menneskeskildrernes valg ved hjælp af et citat fra David Sylvester, der i 1953 skrev om Francis Bacon, at han:

[...] is no less concerned with the human situation than are the social realists. Only he deals with it not at the literal level of observation, but imaginatively, [to] evoke the imagery of violence and catastrophe that confronts us daily.<sup>544</sup>

---

<sup>543</sup> Unavngiven, «Det svagere menneske».

<sup>544</sup> Hyman, *The battle for realism*, 133.



Som baggrund for dette valg kan der også have ligget et muligvis ubevidst ønske om at distancere sig fra den socialistiske realismes propaganda. Kunstens uafhængighed var altafgørende for disse repræsentanter for den nye form for realisme i kunsten. Endelig synes der hos anmelderne at herske en udtalt forventning om en formbevidsthed hos kunstnerne, som anmelderne til dels selv modsiger med deres fremhævelser af, hvor væsentligt det er, at menneskeskildrerne har deres primære fokus på indholdet frem for på formen og de æstetiske overvejelser. Denne forventning indfries ikke i Erling Frederiksens værker, hvilket kommer til udtryk i anmeldernes beskrivelser af hans stilistiske udtryk som tørt. På den anden side tror jeg, at Palle Nielsens, Dan Sterup-Hansens og Svend Wiig Hansens inddragelse af enten fladeelementer eller af ekspressionistiske træk spiller ind i forhold til anmeldernes positive vurdering af de tre kunstnere.

## Afslutning

Et centralt mål med denne afhandling har været at etablere udstillingslister over de tre *Mennesket*-udstillinger, der hidtil har udgjort et ufuldstændigt afdækket område. Man har kendt til deres eksistens, til hvilke kunstnere der deltog og til udstillingernes overordnede tema, men ikke til udstillingernes sammensætning af værker eller til deres store spændvidde, hvad angår tolkningerne af mennesket og dets situation. Der har heller ikke tidligere været udført analyser af samtidens reception af udstillingerne. Baggrunden for ønsket om at kortlægge udstillingerne var min opfattelse af, at udstillingerne udgjorde centrale begivenheder på den danske kunsts scene i 1950'erne, samt en opfattelse af, at de indtog en uomgængelig position indenfor den realistiske strømning i grafikken. Med de etablerede værkklister er vores kendskab til udstillingerne øget betragteligt, og det er derfor i langt højere grad end tidligere muligt at forholde sig til udstillingerne som samlede udsagn, naturligvis med forbehold for de usikkerheder og mangler, som jeg har påpeget i afsnittet ”Refleksioner over de etablerede udstillingslister”. Ligeså har vi nu sikker viden om bidrag fra alle de deltagende kunstnere, bortset fra Albert Mertz, hvis deltagelse på udstillingen i 1959 desværre er forblevet uafdækket. Vi er således ikke længere begrænset til kendskab til de værker, som blev gengivet i enten dagspressen eller i *Hvedekorn*, og vi er i denne henseende ikke i samme udstrækning underlagt dagspressens og *Hvedekorns* redaktioners præferencer, der tidligere har formet kunsthistoriens beretninger om udstillingerne. Hvor man hidtil nemt kunne få indtryk af, at udstillingerne nærmest udelukkende bestod af Dan

Sterup-Hansens, Palle Nielsens og Svend Wiig Hansens dystre skildringer af menneskets situation, så viser værklisterne, at vægtningen mellem de tre, som jeg har kaldt for pessimisterne og de tre, som jeg har kaldt for optimisterne, var mere ligelig. Dette gælder i hvert fald for *Mennesket I* og *Mennesket III*. Ser man på de etablerede lister adskilte udstillingen i 1958 sig tilsyneladende fra de to andre ved en lille overvægt af pessimisternes værker. Overvægten bakkes op af en bemærkning af Svend Eriksen, der i 1958 noterede at: ”Udstillingen bæres i aar især af Palle Nielsen, Wiig Hansen og Sterup-Hansen, der har leveret det største antal blade og som alle viser udelukkende nye arbejder.”<sup>545</sup> Ligesom Pierre Lübecker samme år berettede, at Frederiksen, Heerup og Magnus blev udstillet i ”den mindste af stuerne” og således i hvert fald havde færrest kvadratmeter at hænge op på i forhold til de øvrige tre kolleger.<sup>546</sup>

Værklisten for *Mennesket III* er præget af, at det ikke har været muligt at identificere værker af hverken Erling Frederiksen, Albert Mertz eller Reidar Magnus. Vi ved dog at Frederiksen udstillede syv tegninger, at Magnus igen udstillede værker fra serien *Masker og myter*, at Mertz udstillede en række tegninger, og at Heerup i hvert fald udstillede de fire linoleumssnit, som er angivet i listen. Eftersom at det kun har været muligt at identificere seks værker af pessimisterne, synes der således ikke på denne udstilling at have været en overrepræsentation af disse tre kunstnere. Imidlertid vurderer flere af anmelderne, at værkerne af især Erling Frederiksen og Albert Mertz er af for ringe kvalitet, og det er sandsynligt, at dette har været medvirkende til, at anmelderne fokuserede på de øvrige kunstnere. Overordnet set synes antallet af værker på de tre udstillinger at have været nogenlunde ligeligt fordelt mellem kunstnerne, og som jeg har påpeget, er det derfor snarere i værkernes adressering af udstillingernes emne, at vi skal finde årsagen til anmeldernes favorisering af Dan Sterup-Hansen, Palle Nielsen og Svend Wiig Hansen.

Som afhandlingens diskussion af receptionen viste, var det især værkernes adressering af emner som menneskets aktuelle situation og tiden, der typisk blev omtalt som ulykkelig og som præget af problemer, der var afgørende for anmeldernes begejstring. En begejstring, der blandt andet gav sig udtryk i, at de fremhævede udstillingerne som værende af stor vigtighed og som nogle, der ville få afgørende betydning for fremtiden. Diskursen, der adresserer værkernes aktualitet, udgør den ene af receptionens to dominerende diskurser. Anmeldernes favorisering af pessimisterne kan

---

<sup>545</sup> Eriksen, «Det menneskelige i kunsten».

<sup>546</sup> Lübecker, «Unge grafikere i særklasse».

forklares ved, at de opfattede dem som værende mest i tråd med tiden, som dem der havde "tiden i nerverne".<sup>547</sup> Mens en kunstner som Heerup, i hvert fald på de første to udstillinger, blev opfattet som naiv og ude af trit med tiden, og en kunstner som Reidar Magnus simpelthen bevægede sig i en "anden verden", der var for langt væk fra en genkendelig virkelighed og fra tidens problemer og dermed også fra det, som blev opfattet som udstillingernes egentlige emne. Hvis de tre optimister da ikke kort og godt blev affejet med en enkelt bemærkning om, at "Paa dem passer udstillingstitlen ikke alt for godt."<sup>548</sup> Udover "tiden" og "menneskets aktuelle situation" var begreber som "virkeligheden", "sandhed" og "erkendelse" ligeledes nøgleord i receptionen og fungerede som vist samtidig som vurderingskriterier. Som jeg har peget på, synes en af hovedårsagerne til favoriseringen af pessimisterne at have været, at der herskede en fælles opfattelse af, at den pessimistiske vinkel indebar en erkendelse af tidens sande tilstand, og at Palle Nielsens, Svend Wiig Hansens og Dan Sterup-Hansens værker dermed levede op til rollen som et medium for indsigt, som der ifølge toneangivende kulturpersonligheder som H.C. Branner og Ole Sarvig var hårdt brug for i efterkrigstiden. Som jeg har påpeget, opfylder menneskeskildrernes værker i denne forstand Branners krav om, at kunsten skal fungere som menneskets bevidsthed og samvittighed.

I den anden af receptionens to dominerende diskurser fremhæves det, at *Mennesket*-kunstnerne ved at bringe menneskefiguren tilbage i kunsten tilfører kunsten noget, som har været fraværende længe, nemlig et indhold. I denne diskurs modstilles *Mennesket*-kunstnernes værker med en lettere karikeret udgave af modernismens værker, som værende udelukkende optaget af formelle- og æstetiske eksperimenter. I denne diskurs sættes der samtidig lighedstegn mellem menneskefiguren, realismen og engagement, ligesom de figurative kunstneres værker fremstilles som de eneste, der forholder sig til den aktuelle virkelighed. Dette spor i receptionen, som jeg også har kaldt for form-indhold-diskursen, referer således samtidig til den verserende stilkrieg mellem abstraktion og realisme, der, som jeg har vist, ofte dukkede op i tidens debat om realisme og om den socialistiske realisme. I stilkriegen blev abstraktionen og realismen typisk anset for at være to uforenelige poler med hver sit sæt af karakteristika, der kan opridses i modsætningspar som: form – indhold, uvirkelighed – virkelighed, manglende engagement i tiden – engagement, uforståelig – forståelig. Lige så udbredt denne polære tankegang var, lige så ofte forsøgte

---

<sup>547</sup> Unavngiven, «Det svagere menneske».

<sup>548</sup> Lübecker, «Unge grafikere i særklasse».

kunstnere fra begge lejre at gøre op med den. Som jeg har været inde på, var Dan Sterup-Hansen én af dem, der opfordrede til et opgør. Et eksempel på dette findes i debatten om den socialistiske realisme, der fandt sted i *Dialog* i 1951 under overskriften ”Moderne kunst og socialistisk realisme”. Her gav Sterup-Hansen, som tidligere anført, udtryk for at tiden ikke var til ”fejder mellem kunstnerne om den ene eller den anden udtryksform”. I stedet handlede det ifølge ham om, at kunstnerne skulle stå sammen ”for at værne kunstens frihed til at udtrykke de sandheder han [kunstneren] møder, enten de er ham eller samfundet behagelige eller ubehagelige.”<sup>549</sup> Som Sterup-Hansen påpeger i flere forskellige sammenhænge er baggrunden, at der er behov for en kunst, der tager stilling til virkeligheden og situationen efter verdenskrigen, og som ikke lukker øjnene for menneskenes vilkår og følelser – ikke for en ensretning af de kunstneriske udtryksformer.

I betragtning af at der var bred enighed om, at der var behov for, at kunsten tog stilling til efterkrigstidens virkelighed, blandt realistiske såvel som blandt abstrakte kunstnere, samt ikke mindst blandt de kunstprofessionelle, er det bemærkelsesværdigt, at et særkende ved tidens kunstkritik var, at kritikerne undgik at kommentere direkte på de politiske implikationer og begivenheder i værkerne. Som jeg har peget på, hænger dette sandsynligvis sammen med tre forhold: at de politiske begivenheder ikke ekspliciteres i værkerne, at tidens begivenheder var kendt stof for anmelderne og publikum, og derfor nemt blev opfanget ved hjælp af antydninger, samt at kritikerne undslår sig for at tale om politik udfra en betragtning om at kunsten bør være uafhængig. Nødvendigheden af kunstens frihed blev heftigt debatteret i forbindelse med debatten om den socialistiske realisme, og vedblev med at være et centralt anliggende i de efterfølgende år, som det blandt ses i H.C. Branners indflydelsesrige foredrag ”Kunstens uafhængighed” fra 1956. Kunstnerne var således på den ene side drevet af kravet om, at kunsten skulle behandle virkeligheden og dens problemer og på den anden side af et krav og et ønske om, at kunstens uafhængighed blev opretholdt. Men måske handlede det, som Erik Fischer antyder i en tekst fra 1957, også om at de virkelighedssøgende unge grafikere, ligesom mange andre, havde svært ved at få hold om situationen, der derfor mere antydes end konkretiseres:

Saa udefinerbar og uforklarlig som vi føler vor egen situation, saa udefinerbart og uforklarligt er det, vi her ser ske. Følelsesmæssigt fornemmer vi dog en vældig virkelighed bag disse udtryk. Den

---

<sup>549</sup> Lergaard et al., «Moderne kunst og socialistisk realisme», 315.

sære virkelighed, hvis gespenster vi slaas med halvt i blinde, men hvis enkle kræfter iblandt os ser os styrkende imøde, som fra disse billeder.<sup>550</sup>

Kunstnerne bag *Mennesket*-udstillingerne formede i årene 1956-1959 et udstillingsfællesskab, men der var ikke tale om en egentlig gruppedannelse, og kunstnerne havde heller ikke som udgangspunkt et erklæret fælles projekt. Dette fremgår blandt andet af det allerede omtalte *Information*-interview, når Wiig Hansens svarer på spørgsmålet ”Føler I alle saadan?”, der refererer til hans og Palle Nielsens beskrivelse af, hvordan de opfatter tiden og menneskets situation:

Vi kan naturligvis kun tale for os selv – vi er alle seks meget forskellige. Det er ikke nogen kammeratskabs-udstilling denne her; hver især tilhører en eller anden sammenslutning – jeg er selv medlem af en, - men nu har vi lavet denne udstilling, fordi vi følte at vi *maatte* gøre det. Det har selvfølgelig sine fordele at være medlem af en stor sammenslutning.

Han afbrydes af Palle Nielsen, men fortsætter herefter:

[...] sine fordele, men paa andre maader er det utilfredsstillende. En af grundene til, vi er brudt ud og har slaaet os sammen her, er, at vi seks paa en eller anden maade alligevel har et fællesskab i vores arbejde; yderpunkterne er nok Erling Frederiksen og Reidar Magnus...<sup>551</sup>

Således understreger Wiig Hansen, at kunstnerne ikke har etableret nogen form for sammenslutning, men at udstillingerne er baseret på ”et fællesskab” i deres arbejde, ikke på et formuleret fælles program. Fællesskabet i deres arbejde har således eksisteret før udstillingsfællesskabet, som er blevet etableret, fordi kunstnerne er blevet bevidste om, at de alle arbejdede med menneskefiguren ud fra en fælles interesse for mennesket som kunstens indhold. Det forhindrer ikke, at titlen på udstillingerne, som jeg har påpeget, fremstår som en programerklæring, der effektivt positionerer kunstnerne på 1950ernes kunsts scene. Med titlen *Mennesket* markeres det først og fremmest at kunstnerne genindfører menneskefiguren og dermed den genkendelige virkelighed i kunsten, hvilket samtidig markerer et brud med den abstrakte kunsts fordrivelse af mennesket og det menneskelige. Titlen peger således på, at den abstrakte kunsts uvirkelighed erstattes af en genkendelig verden. Samtidig må titlen ses som en markering af, at kunstnerne har en stærk interesse i tidens debatter om mennesket, eksistentialisme og

---

<sup>550</sup> Erik Fischer, «De vortidige», *Hvedekorn* nr. 5, 31. årgang (1957): 131.

<sup>551</sup> Johansson, «Menneskets stilling er umulig i dag».

humanisme, hvilket betyder at udstillingerne kan forstås som udstillinger, der handler om humanisme. Dette betyder endvidere, at der er tale om udstillinger, hvor etik fremfor æstetik er i centrum, hvilket i samtidens reception typisk omtales som, at der her er tale om udstillinger, der vægter indholdet fremfor formen. Hermed opstilles endnu en modsætning til modernismens kunst, der i receptionen af udstillingerne fremstilles som en kunst, der udelukkende var interesseret i form. *Mennesket*-kunstnernes tilbagevenden til indholdet blev af anmelderne fremhævet som et vigtigt bidrag til kunstens udvikling. Tidens tendens til at opstille let forståelige modpoler og til at forstå kunsten på baggrund af disse, betyder desuden, at anmeldernes fokus hovedsageligt er på værkernes indhold, og at værkernes formelle side bliver underprioriteret i anmeldelserne. Denne prioritering giver et misvisende indtryk af, at den formelle side ikke er vigtig i menneskeskildrernes værker, hvilket jeg har forsøgt at kompensere for i værkanalyserne ved at inddrage begge aspekter i analysen. I denne forbindelse viste det sig blandt andet produktivt at anvende James Hymans begreb om den modernistiske realisme, der peger på, hvordan den modernistiske realisme benytter menneskekroppen og gengivelsen af rummet til at skildre oplevelsen af krise samt af det samtidige menneskes oplevelse af angst.

Som Svend Wiig Hansen konstaterede i *Information* i 1958, er de seks kunstnere, der udstiller sammen på *Mennesket*-udstillingerne, alle meget forskellige.<sup>552</sup> Mens de uden diskussion er fælles om en interesse for menneskeskikkelsen som udgangspunkt for en kunst, der beskæftiger sig med mennesket, så er deres individuelle tolkninger af situation ligeså forskellige som deres formelle udtryk. Dette kommer også til udtryk i anmeldernes opdeling af kunstnerne i to grupper med hver deres overordnede tolkning af situationen, hvoraf især gruppen af optimister spænder særdeles bredt i deres behandling af emnet. Prøver man således at indkredse *Mennesket*-kunstnernes fællesskab støder man samtidig på deres forskelle. Definerer man eksempelvis deres fællesskab som et indholdsmæssigt fællesskab, står det klart, at deres fælles interesse for mennesket og dets tilværelse udtrykkes i værker, hvis indhold spænder fra dystre undergangsfortællinger til romantiske forestillinger om et idyllisk familieliv fyldt med kærlighed og lykke. Forsøger man i stedet at definere *Mennesket*-kunstnernes fællesskab udfra et fælles udgangspunkt i Aksel Jørgensens ide om en stram og ufølsom formalisme, tydeliggøres især deres formelle forskelle. Mens især Palle Nielsen og Dan Sterup-Hansen arbejder videre med lærerens vision om at forene

---

<sup>552</sup> Ibid.

den rå og uforsonlige sandhed med en stram formalisme, så arbejder både Svend Wiig Hansen og Reidar Magnus langt mere ekspressivt.

Kunstnerne bag *Mennesket*-udstillingerne har således vist sig ved nærmere inspektion at være en gruppe, der er kendetegnet ved en både indholdsmæssig og udtryksmæssig særdeles stor spredning. Samtidig repræsenterer kunstnerne med udstillingerne en nye strømning indenfor kunsten, som man med Erik Fischers ord kan karakterisere som værende medmenneskeligt indstillet, og som især udfolder sig indenfor grafikken. Fælles for disse kunstnere er, at de tager udgangspunkt i menneskefiguren, interesserer sig for den aktuelle virkelighed og udvikler en ny form for realisme i en tid, der i øvrigt har opmærksomheden rettet mod abstraktionen. Samtidig med at *Mennesket*-kunstnerne ved at genintroducere mennesket, de menneskelige følelser og den genkendelige virkelighed i kunsten markerer et opgør med den abstrakte kunst, indgår de også i udviklingen af deres formudtryk i en dialog med abstraktionen. Som jeg har vist i afhandlingens værkanalyser kommer dette blandt andet til udtryk gennem kunstnernes brug af fladen, kroppen og værkernes rum. Den nye realisme er således både indholdsmæssigt, men i høj grad også udtryksmæssigt et produkt af sin tid, og er på ingen måde blot en fortsættelse af tidligere tiders realistiske udtryk, sådan som det til tider er blevet beskrevet. I stedet er det i langt højere grad konstruktivt at anskue den nye realisme som netop en ”ny” realisme, der udvikler sig med udgangspunkt i besættelsestidens modstandsværker, og som for alvor etablerer sig indenfor 1950ernes grafik med *Mennesket*-udstillingerne som en central markør. Derfor indkredser Erik Fischers begreb ”de vortidige” med sin vægt på det samtidige også strømmingen så fint. I en tekst ved samme navn fra 1957, forklarer han begrebet således:

Det er fristende at bruge et noget ualmindeligt ord som vortidighed om det særpræg, der udmærker en del af den aller yngste grafik og tegnekunst. Ordet er sikkert mere suggestivt end betydningsfuldt, men gaar det ikke an? Det er jo sin sag at give udtømmende beskrivelser af ting, der først er ved at ske. Vortidighed er en del af det nutidige, langt fra det hele, men – med et NATO-ord – den haarde kerne. Noget effektivt, noget til at slide med og slide paa, villigt til brug, noget som former os og formes med os. Lige så svært er det at overse disse egenskabers tilstedeværelse.<sup>553</sup>

---

<sup>553</sup> Fischer, «De vortidige».

”Vortidighed” synes i øvrigt ikke kun at være et ”ualmindeligt” ord, som Fischer siger, men også at være Fischers helt eget ord, hvilket dog ikke gør det mindre anvendeligt. Derudover er det interessant, at Fischer vælger at bringe NATO ind i indkredsningen af begrebets betydning, fordi han dermed skriver sig ind i tidens tendens til at indoptage både tankegang og sprogbrug fra den politiske jargon i kulturdebatten.

Som Fischer også påpeger i samme tekst, handler de vortidiges værker altid om mennesket og sjældent om naturen. Hermed bryder de med en lang tradition indenfor den danske virkelighedsskildrende kunst, der som Fischer siger, overvejende har været ”landskabelig, paa bekostning af interessen for dens figurale islæt”.<sup>554</sup> Den virkelighed som de vortidige skildrer, beskriver Fischer som ”en verden fyldt med overordnede, dominerende kræfter”. Der er ikke tale om hverken kosmiske eller transcendentale kræfter, for der er tydeligvis tale om noget som mennesker står bag, selvom man, som Fischer påpeger, sjældent ser andre mennesker, end dem, som de overordnede kræfter angriber. ”Det er angreb uden fysisk vælde, som alligevel formaar at saare, eller vækker ubændig indre modstand”, skriver han. Den dobbelthed der påpeges her er karakteristisk for disse kunstneres beretninger om situationen. Som vi har set, bunder selv de allermest dystre skildringer af situationen i et håb om erkendelse.

*Mennesket*-kunstnerne repræsenterer med deres udstillinger en strømning, men de udgør ikke hele strømningen. Mange andre grafikere arbejder i samme periode med menneskefiguren ud fra et ønske om at skildre den aktuelle virkelighed og om at fortælle om mennesket på godt og på ondt. Mange af disse bidrog ligesom de fleste af *Mennesket*-kunstnerne med grafik til tidsskriftet *Dialog*. Heraf kan nævnes Gunnar Hossy, Per Ulrich, Regnar Jensen, Alfred Jensen, Preben Wölch Madsen, Eigil Wendt, Helle Thorborg og Jane Muus. Der var ikke mange kvinder blandt kunstnerne, der bidrog til *Dialog*, men de var der, hvilket giver anledning til at nævne den kendsgerning, at kvinderne stort set er fraværende i denne afhandling. Dette skyldes, at udgangspunktet for mine undersøgelser er *Mennesket*-udstillingerne, og at der på disse udstillinger udelukkende deltog mænd. Man kan påpege, at der var kvindelige kunstnere, hvoraf den mest fremtrædende er Jane Muus, der arbejdede med et beslægtet udtryk og indhold, som kendte *Mennesket*-kunstnerne og som ligeledes var tilknyttet Clausens Kunsthandel, som oplagt kunne have indgået i udstillingerne, men det uomstridelige faktum er, at det gjorde de ikke. Dette

---

<sup>554</sup> Ibid.



kan der være forskellige årsager til. Først og fremmest kan det ses som et udtryk for den mandschauvenisme, som herskede i kunstmiljøet i denne periode, og som for nylig er blevet berørt i Helle Brøns' ph.d.-afhandling, der i lighed med nærværende afhandling behandler efterkrigstidens danske kunst.<sup>555</sup> I en samtale mellem undertegnende og Viggo Clausens datter, Lis Clausen, der overtog kunsthandelen efter sin far, peger hun på, at netop mandschauvenisme sandsynligvis var en god del af forklaringen på, at der ikke var kvindelige kunstnere repræsenteret på *Mennesket*-udstillingerne.<sup>556</sup> Som Lis Clausen gør opmærksom på, så blev både Jane Muus og Helle Thorborg tilknyttet galleriet tidligt i dets levetid, og de to var således en del af miljøet, da *Mennesket*-udstillingerne blev afholdt.<sup>557</sup> Men som Lis Clausen siger, så blev de altså alligevel "holdt ude af *Mennesket*-udstillingerne". På den anden side kan man ikke se bort fra, at der også kan have ligget reelle kunstfaglige til grund for udvælgelsen af kunstnerne, der eksempelvis kan have gået på, hvorvidt værker af Jane Muus ville have bidraget med en vinkel på emnet, der ikke allerede var repræsenteret af de seks mandlige kunstnere og på om en inddragelse af hendes anekdotiske hverdagsfortællinger ville have givet en overvægt til den optimistiske vinkel. Dette er dog spekulationer. Faktum er, at hverken Jane Muus eller andre kvindelige kunstnere var en del af udstillingsfællesskabet, selvom særligt Muus fint ville kunne have erstattet en af de tre mandlige kunstnere, som er blevet betegnet som optimister. I stedet valgte kunstnerne i 1959 at invitere Albert Mertz til at bidrage til udstillingen. Et valg som man kan se som et udsagn om, at den nye realisme og det vi i dag anser for at være avantgarde dengang ikke blev opfattet som værende langt fra hinanden. De to havde en fælles interesse for mennesket og for det politiske aspekt, som på dette tidspunkt var knyttet til det at beskæftige sig med mennesket.

Som tidligere nævnt udpeger Erik Fischer i sin tekst om den moderne danske grafik fra 1957 netop forbindelsen mellem den medmenneskeligt indstillede kunst og det politiske som et centralt aspekt af den nye form for realisme. For ham handler det om at kunsten, som han formulerer det, har "en trang til på ny at bruge kunsten som et meddelelsesmiddel ud over de individuelle udtryk", det vil sige til at beskæftige sig med et indhold fremfor med æstetiske overvejelser. I denne forbindelse er det essentielt, at værkernes indhold beskæftiger sig med virkeligheden og

---

<sup>555</sup> Helle Brøns, «Maskulin standhaftighed. Køn, materie og populærkultur i Asger Jorns kunstpraksis» (Københavns Universitet, 2014), særligt kapitel 3.

<sup>556</sup> Samtalen fandt sted den 18. september 2013. Lis Clausen, der er født i 1946, var barn i perioden da *Mennesket*-udstillingerne fandt sted, og hun må derfor opfattes som et andenhandsvidne.

<sup>557</sup> Galleriet åbnede i 1953, og udstillingerne fandt sted i perioden 1956-1959.

mennesket. Her trækker Fischer blandt andet på Aksel Jørgensen og dennes ideer om, at kunsten bør tage socialt ansvar ved at udtrykke ”sandheden” om mennesket i ”dets fulde nedværdigelse”, men han er uden tvivl også påvirket af samtidens debatter om humanisme, som med menneskeskildrernes værker får et billedligt udtryk. Som jeg har vist, var humanisme-begrebet i tiden nært knyttet til ideer om demokrati, medmennesket og fællesskabet og både Bomholt og Branner anså humanismen som et muligt middel til at skabe dialog mellem øst og vest, og dermed også til at skabe fred. Ligesom begge i lighed med Sartre mente, at medansvaret for medmennesket var en central del af humanismen. Derudover delte de opfattelsen af, at kunsten var et af de vigtigste steder, hvor den nye humanisme burde udfolde sig. Som tidligere anført var det ifølge Branner netop i kunsten, at man skulle spejde efter ”begyndelsen til den omvurdering af de menneskelige forhold, det ændrede verdensbillede, som igen vil føre til en udvidelse af det enkelte menneskes humane og sociale bevidsthed og derigennem skabe nye forudsætninger for praktisk politik”.<sup>558</sup> At beskæftige sig med mennesket i kunsten var således i høj grad et politisk anliggende. At dette også gjaldt på den internationale kunstscene, kan man se den omdiskuterede fotoudstilling *The Family of Man* som et vidnesbyrd om. Den omfangsrige udstilling, der blev arrangeret af fotografen og kuratoren Edward Steichen og vist første gang på Museum of Modern Art i New York i 1955, blev efterfølgende sendt på verdensturné til i alt 37 lande og brugt som et aktivt våben i den kolde krigs kulturdiplomati. Gennem sit fokus på emner som mennesker i alle lande har til fælles, så som fødsel, død, familie, venskab og kærlighed, kan *The Family of Man* i lighed med *Mennesket*-udstillingerne ses som indlæg i den debatt om mennesket, menneskeheden og om humanisme, der var af afgørende nødvendighed i tiden efter Holocaust. Hvor forskningen om *The Family of Man* har haft sit fokus på den politiske anvendelse af udstillingen, er de politiske aspekter og potentialer, som var knyttet til *Mennesket*-udstillingerne til gengæld i høj grad røget i glemmebogen og med dem også den centrale position, som udstillingerne indtog på 1950ernes kunstscene.<sup>559</sup>

---

<sup>558</sup> Branner, «Humanismens krise», 66.

<sup>559</sup> Se eksempelvis: Jean Back og Edward Steichen, «The Family of Man 1955 - 2001 : Humanismus und Postmoderne: eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung» (Marburg: Jonas-Verlag, 2004).

## Dansk resumé

I perioden 1956-59 satte seks danske grafikere menneskets situation og mennesket i kunsten til debat med tre udstillinger og blev hermed for en tid centrale figurer på den københavnske kunsts scene. Udstillingerne havde alle titlen *Mennesket*, og kunstnerne, som kaldes for menneskeskildrerne, var Palle Nielsen, Svend Wiig Hansen, Dan Sterup-Hansen, Erling Frederiksen, Reidar Magnus og Henry Heerup. Udstillingerne og receptionen af dem er centrum for afhandlingens undersøgelser og diskussioner af den realistiske strømning med mennesket i fokus, der udfoldede sig i 1950ernes danske grafik. På trods af at menneskeskildrerne spillede en central rolle på 1950ernes kunsts scene, blev strømmingen hurtigt sat ud på et sidespor i kunsthistoriens oversigtsværker, hvor den abstrakte kunst indtog den dominerende hovedrolle. Ved at vise hvordan menneskeskildrerne markerede en vigtig tendens i 1950erne, bidrager afhandlingen til en nuancering af den skævvredne fortælling om periodens kunst.

Receptionen af *Mennesket*-udstillingerne i dagspressen er central i forhold til at skabe et indblik i kunstnernes placering på datidens kunsts scene. På baggrund af analyser af receptionen identificerer og diskuterer afhandlingen en række centrale temaer i tidens kunstdebatter, som for eksempel kunstens forhold til virkeligheden, til ”tiden” og til ”sandheden” og videre kunstens forhold til mennesket som indhold frem for som form. Som baggrund for disse diskussioner opridses relevante debatter fra samtiden om den modernistiske kunst og om realismen, herunder især den socialistiske realisme. Sammen med tidens store fokus på mennesket, eksistentialismen og humanismen udgør diskussionerne om modernisme og realisme en vigtig ramme for at forstå, hvordan menneskeskildrerne blev modtaget og opfattet i samtiden. Receptionens temaer og de nævnte diskussioner fungerer som centrale nøgler til udstillingernes værker. Som et interessant aspekt af tidens kunstkritik diskuteres den udbredte tendens blandt anmelderne til at undgå at inddrage specifikke politiske begivenheder fra samtiden i deres anmeldelser, hvilket er en tendens, der står i skarp kontrast til det forhold, at de igen og igen påpeger, at værkerne adresserer ”tiden”, ”situationen” og ”ulykkerne”. Udstillingerne, receptionen af dem samt værkerne danner således udgangspunkt for afhandlingens diskussioner af 1950ernes centrale kunstdebatter, af tidens diskussioner om mennesket og af kunstens forhold til virkeligheden samt relationen mellem værkerne og den tidlige kolde krigs begivenheder. Således giver *Mennesket*-udstillingerne os et nyt grundlag for at forstå den realistiske position i 1950ernes kunst. Ikke som en undtagelse, men som en position der udtrykte tiden.

## English summery

During the years 1956-59 six Danish printmakers arranged three exhibitions that debated the human condition and the role of the human figure in art. The exhibitions temporarily transformed the artists into key figures in the Copenhagen art scene. The shows were all entitled *Man* and the artists - henceforth labeled the Depictors of Man – were Palle Nielsen, Svend Wiig Hansen, Dan Sterup-Hansen, Erling Frederiksen, Reidar Magnus and Henry Heerup. The exhibitions and their reception are at the center of the thesis' explorations into and discussions of the Realism unfolding in Danish printmaking during the 1950s. In spite of their importance in the 1950s the Realist movements soon became sidetracked in art historical surveys, which tended to understand the period as being defined by abstract art. The thesis' documentation of the importance of Realism and the discussions raised by The Depictors of Man in the 1950s Danish art scene thus contributes to a more nuanced understanding of the art of the period.

The reception of the three *Man*-exhibitions is pivotal for the understanding of the Realist artists' position in the art scene of the 1950s. Based on analyses of the reception the thesis identifies and discusses a number of key topics in the art debates of the day, such as the relation between art and reality, the conditions of contemporary life, 'truth', and ideas about the role of the human figure as both content and form in the pictorial arts. In order to understand the cultural background for these discussions the analysis is expanded to first an investigation into the context of the 1950's art critical discussions on Modernism, on Realism and on Socialist Realism and secondly the period's ongoing cultural discussions on Man, Existentialism and Humanism. The thesis argues that this broader contextual analysis is central to the understanding of the Depictors of Man and their reception at the time. The themes in this reception and the aforementioned discussions are used as keys to the works of art displayed in the three exhibitions. An interesting aspect of the discussions is the prevalent inclination among the art critics to exclude references to specific political events of the day from their reviews. This tendency is in stark contrast to their frequent mention of the way works of art addresses the "present times", "the current situation" or "the disasters". The analyses demonstrates how the reception of the three *Man*-exhibitions offers important insights into the key topics of the contemporary art critical debates, not least on the hotly debated role of Man in modern art as well as the role of art in society. As such the thesis argues that the *Man*-exhibitions provide us with a way to understand the role of the Realist position in the art of the 1950s. Not as an anomaly, but as deeply engaged in its time.

## Referenceliste

A. «Hvedekorn». *Land og Folk*, 10. April 1958.

Abildgaard, Hanne. *Erling Frederiksen: maleri, skulptur, grafik*. København: Arbejdermuseet, 1998.

Abildgaard, Hanne, Inge Dybbro, og Thomas Lyngby. *Victor Brockdorff*. Cathrinesminde Teglværksmuseum og Arbejdermuseet, 2001.

Abildgaard, Hanne, og Connie Hansen. *Arbejdernes Kunstforening: kunst til folket 1936-2009*. København: Arbejdermuseet, 2009.

Andersen, Troels. *Aksel Jørgensen: liv og kunst*. 1. udg. Valby: Borgen, 2002.

Arbejdernes oplysningsforbund. *Kulturen for folket: en materialesamling til brug i oplysningsarbejdet*. København: AOF, 1938.

Back, Jean, og Edward Steichen. «The Family of Man 1955 - 2001 : Humanismus und Postmoderne: eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung». Marburg: Jonas-Verlag, 2004.

Bay, Carl Erik. *Dialog: en antologi*. Gyldendals Uglebøger. København: Gyldendal, 1978.

Bertram, Helge, Kurt Tengberg, og Ole Wivel. *Maleren Aksel Jørgensen*. København: Wivels Forlag, 1946.

Bomholt, Julius. «Aktiv humanisme». I *Mennesket i Centrum. Bidrag til en aktiv Kulturpolitik*. København: Forlaget Fremad, 1953.

———. *Arbejderkultur*. København: Forlaget Fremad, 1932.

———. *Mennesket i centrum. Bidrag til en aktiv kulturpolitik*. København: Forlaget Fremad, 1953.

———. «Socialistisk realisme». *Socialisten*, nr. 11 (1939).

Bramsen, Henrik, og Knud Voss. *Dansk kunsthistorie, billedkunst og skulptur. Vort eget århundrede efter 1900*. København: Politikens Forlag, 1975.

Branner, H.C. «Humanismens krise». I *Kulturdebat 1944-58*. København: Gyldendal, 1958.

———. «Kunstens uafhængighed». I *Kulturdebat 1944-58*. København: Gyldendal, 1958.

- Brøns, Helle. «Maskulin standhaftighed. Køn, materie og populærkultur i Asger Jorns kunstpraksis». Københavns Universitet, 2014.
- Christensen, Jesper. «Den essentielle Svend Wiig Hansen». I *Gigant - Svend Wiig Hansen*. Kunstmuseet Brøndlund Slot, 2014.
- Clausen, Ernst. «Mennesket». *Hvedekorn* nr. 2, 32. årgang (1958).
- Clemmensen, Erik. «Toppræstation af grafik». *Kristelig Dagblad*, 16. Januar 1958.
- Dahlmann Olsen, R. *Dansk grafik i dette århundrede*. København: Danske Grafikere, 1989.
- Danmark under den kolde krig : den sikkerhedspolitiske situation 1945-1991. Bd. 1, 1945-1962*. København: Dansk Institut for Internationale Studier, 2005.
- Dialog*. nr. 1, 1952.
- Dybbro, Inge. «Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960». Upubliceret speciale, Københavns Universitet, 1994.
- Ejner Johansson. «Uden overskrift». *Information*, 8. Januar 1958.
- ERIC. «Hvorledes ytrer Samfundets Problemer sig i Kunsten i Dag». *Land og Folk*, 22. Juni 1947.
- Eriksen, Karen Westphal. *Grus i maskineriet - abstrakt og figurativ kunst i Danmark efter Anden Verdenskrig*. Upubliceret ph.d.-afhandling. Københavns Universitet, 2014.
- Eriksen, Svend. «Det menneskelige i kunsten». *Dagens Nyheder*, 15. Januar 1958.
- . «‘Mennesket’ igen». *Dagens Nyheder*, 13. Januar 1959.
- Ernst, Helge. «Eet års kunst». *Social-Demokraten*, 1. Januar 1957.
- . «Mennesket i centrum». *Social-Demokraten*, 5. Oktober 1956.
- . «Seks fine grafikere». *Social-Demokraten*, 15. Januar 1958.
- Ernst, Helge, og Dan Sterup-Hansen. «Motivets magt». *Perspektiv* nr. 2, 3. årgang (Oktober 1955).
- Estvad, Leo. «Abstraktion og menneske». *Berlingske Aftenavis*, 11. Januar 1958.
- Fastholm, Jørgen. «Diskussionsudstilling i Den Frie». *Land og Folk*, 5. April 1952.
- . «Jeg har malet en gade og dens mennesker». *Land og Folk*, 25. Februar 1952.
- . «Omkring en håndfuld billeder». *Dialog* nr. 4, 1. årgang (1950).

- Fischer, Erik. «De vortidige». *Hvedekorn* nr. 5, 31. årgang (1957).
- . *Moderne dansk Grafik 1940-1956*. København, 1957.
- . «Om kunsten». *Dialog* nr. 2, 4. årgang (1954).
- Fjeldsøe, Michael, Morten Michelsen, Jens Tang Kristensen, og Liza Burmeister Kaaring. «Kunstens frihed og frihedens kunst». I *1950'erne*. København: Gad, 2012.
- Fonsmark, Henning. «Ungarn». *Perspektiv* 4. årgang, nr. nr. 4 (December 1956).
- Frisch, Hartvig. *Pest over Europa: bolschevisme, fascisme, nazisme*. København: Koppels Forlag, 1933.
- Gammelgaard, Jørgen. *Palle Nielsen, temaer i hans værk*. Humlebæk: Rhodos, 2006.
- Gelsted, Otto. *Dansk kunst i dag*. udst. kat., Charlottenborg: Land og Folk, 1947.
- . «Mennesket i kunsten». *Land og Folk*, 4. Oktober 1956.
- Gerasimov, Aleksandr. «Om kunstens opgaver». *Land og Folk*, 19. September 1946.
- Gottlieb, Lennart. *Modernisme og maleri: modernismebegrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910-30*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2011.
- Hammeleff, Ole. «Om kunstnerisk frigørelse som ideal». *Land og Folk*, 7. August 1948.
- . «Realismen i praxis og en af dens udøvere». *Land og Folk*, 3. December 1949.
- Hansen, Svend Wiig. *Linoleumssnit og raderinger*. Grafisk orientering. København, Hans Reitzel, 1960.
- Heerup, Henry, og Hans Moestrup. *Henry Heerup, det grafiske værk 1930-80*. Charlottenlund: Cordelia, 1980.
- Hein Rasmussen, Søren. *Den kolde krigs billeder*. København: Gyldendal, 2009.
- Hertel, Hans. «Kulturens kolde krig. Polarisering, antikommunisme og antiamerikanisme i dansk kulturliv 1946-60». *Kritik* 35. årgang, nr. 158, nr. 158 (August 2002).
- Hindsbo, Sys, Jytte Rex, Eske K Mathiesen, og Clausens Kunsthandel. *Clausens Kunsthandel*. Kbh.: Clausens Kunsthandel, 2006.
- Hyman, James. *The battle for realism : figurative art in Britain during the Cold War, 1945-1960*. New Haven: Published for Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2001.
- Irve, Bent. *Dansk grafik gennem 25 år*. Viby J.: Centrum, 1985.

- Jensen, Bent. *Ulve, får og vogtere, Den Kolde Krig i Danmark 1945-1991, bd. 1*. 2. oplag. København: Gyldendal, 2014.
- . *Ulve, får og vogtere, Den Kolde Krig i Danmark 1945-1991, bd. 2*. 2. oplag. København: Gyldendal, 2014.
- Jensen, Christian Herman. «Den socialistiske realisme er en positiv bevidst kunst». *Land og Folk*, 14. Maj 1950.
- . «Frankrigs kommunistiske parti og den socialistiske realismes gennembrud i fransk litteratur og kunst». *Dialog* 1. årgang, nr. nr. 3 (1950).
- Jensen, Knud W. «Modernisme-enqueten». *Louisiana Revy* nr. 4, 2. årgang (Marts 1962).
- . «Modernisme og samfund». *Louisiana Revy* nr. 3, 2. årgang (Januar 1962).
- . *Pejling af modernismen*. København: Gyldendal, 1962.
- J.M. «Hvedekorn». *Information*, 16. April 1958.
- Johansson, Ejner. «Menneskets stilling er umulig i dag». *Information*, 11. Januar 1958.
- Jørgensen, Aksel, og Erik Clemmesen. *Den sort-hvide kunst*. København: Rasmus Fischer, 1966.
- Jørgensen, Henning. *Ny Dansk kunsthistorie 7, Tradition og surrealisme / af Henning Jørgensen*. København: Fogtdal, 1995.
- Kähler, Jørgen. «Om kunsten». *Dialog* nr. 1, 4 årgang (1954).
- La Cour, Paul. «Ingen er en ø». I *Kulturdebat 1944-58*. København: Gyldendal, 1958.
- Lauridsen, John T. *Den Kolde Krig og Danmark*. København: Gads Forlag, 2011.
- Lergaard, Niels, Erik Thommesen, Dan Sterup Hansen, og Ejler Bille. «Moderne kunst og socialistisk realisme». *Dialog* nr. 5, 1. årgang (1951).
- Lidegaard, Bo (Forfatter). *En fortælling om Danmark i det 20. århundrede*. 1. udgave. Gyldendal, 2011.
- Lübecker, Pierre. «Mennesket som tema». *Politiken*, 3. Oktober 1956.
- . «Mørket bliver lysere». *Politiken*, 13. Januar 1959.
- . «Personlighedens sejre». *Aftenbladet*, 7. April 1952.
- . «Unge grafikere i særklasse». *Politiken*, 23. Januar 1958.



Madsen et al., Peter. *Dansk litteraturhistorie. 8: velfærdsstat og kulturkritik 1945-80*. 3. udg. København: Gyldendal, 2000.

Madsen, Peter. «Da 'modernismen' kom til Danmark». I *Modernismens historie*, 2003:177–96. København: Akademisk Forlag, udateret.

Magnus, Reidar, og Troels Andersen. *Reidar Magnus - Det grafiske værk*. Silkeborg: Kunstmuseum, 2003.

Marcus, Maria. «Det mangetydige menneske». *Information*, 3. Oktober 1956.

Mathiesen, Eske K, og Erling Frederiksen. *En arbejdsdag i tørvemosen*. København: Arbejdermuseet, 2000.

Møller Nielsen, Johan. *Kunsten i dag*. København: Fremad, 1957.

Nielsen, Hans Jørn. *Kætterier og dialoger: kulturkritik og litteratursyn i tidsskrifterne Heretica, Athenæum og Dialog*. Aalborg: Distribution, Aalborg universitetsforlag, 1986.

Nielsen, Palle. «Håndskreven oversigt over Palle Nielsens liv og kunst udarbejdet til forfatteren Kristian Romare i forbindelse med bogen Den fortryllede by.», 1988. Palle Nielsen-arkivet, Den Kongelige Kobberstiksamling.

———. «Om mine billeder». *Information*, 15. Marts 1958.

———. *Orfeus og Eurydike. Første del / Orpheus and Eurydice. Part One*. København: Hans Reitzel, 1959.

Nissen, Henrik S. *Gyldendal og Politikens danmarkshistorie, bd. 14, Landet blev by, 1950-1970*. København: Gyldendal, 2004.

Nørregård-Nielsen, Hans Edvard, Marianne Wirenfeldt Asmussen, og Peter Kühn-Nielsen. *Dansk kunst*. København: Gyldendal, 1983.

Ortega y Gasset, José. *Menneskets fordrivelse fra kunsten*. København: Munksgaard, 1945.

———. *Synspunktet i kunsten, Et essay fulgt af en række betragtninger af Ejler Bille, Carl Th. Dreyer, Palle Nielsen, Vagn Holmboe, Eugenio Barba, Erik Thommesen og Ole Sarvig*. Redigeret af Ole Wahl Olsen. København: Brøndum, 1968.

Paludan, Jacob. «Profetier om Kunstens Fremtid». *Nationaltidende*, 16. December 1945.

Pedersen, Eva de la Fuente. «Aksel Jørgensens atelierbilleder». *Cras XLIX* (1987).

«Radioens kunstkronik, den 7. 12. 53». *Dialog* nr. 8, 3. årgang (1953).

- Read, Herbert. «New Aspects of British Sculpture». I *Exhibition of works by Sutherland, Wadsworth, Adams, Armitage, Butler, Chadwick, Clarke, Meados, Moore, Paolozzi, Turnbull*, Venedig. The XXVI Biennale, 1952.
- Red. «Ungarn». *Dialog* nr. 7, 6. årgang (1956).
- Redaktionen. «Vor mening». *Dialog* nr. 1, 6. årgang (Februar 1956).
- Romare, Kristian. *Den fortryllede by: en bog om Palle Nielsen*. København: Hans Reitzels Forlag, 1990.
- Rue, Harald. *Aksel Jørgensen*. København: Mondes Forlag, 1932.
- . *Dansk kunst omkring to verdenskrige*. København: Fischer, 1948.
- Rue, Harald, og Sankt Lukas Gildet. *Modstanden : 26 træsnit*. København: Fremad, 1945.
- Sartre, Jean-Paul. *Eksistentialisme er en humanisme*. København: Hans Reitzel, 2002.
- Sarvig, Ole. «Billedets skæbne. Palle Nielsens dokument». I *Krisens billedbog*. København: Gyldendals Uglebøger, 1962.
- . *Krisens billedbog*. København: Wivels Forlag, 1950.
- . «Kunstens øst og vest». *Information*, 15. Juni 1951.
- . «Maleriets Coloradobille». *Information*, 3. Januar 1951.
- . «Mistelten, kunsten i dag (1944)». I *Kulturdebat 1944-58*, 1958.
- Saunders, Frances. *The cultural cold war : the CIA and the world of arts and letters*. New York: New Press ;Distributed by W.W. Norton & Co., 2000.
- Schultz, Sigurd. «Aktuelle Kunstproblemer». *Nationaltidende*, 13. April 1952.
- . *Hvor den moderne kunst staar i dag*. København, Gutenberghus, 1951.
- . «Tidens Ansigt». *Nationaltidende*, 22. Juni 1950.
- . «Victor Brockdorff». I *Corner 1950*. Charlottenborg, 1950.
- Statens Museum for Kunst. *Omkring Orfeus, Skitser og grafiske blade, (Udg. af) Statens Museum for Kunst*. København, 1978.
- Sterup-Hansen, Dan. *Dan Sterup-Hansen. Grafik og tekstfragmenter. En se-bog*. København: Gyldendal, 1976.
- . «Gennem en lukket dør». *Information*, 6. Juli 1951.

- . «Maleren og billedhuggeren Erling Frederiksen». *Dialog* nr. 1, (Marts 1952).
- Sørensen, Jens Erik. *Wiig Hansen. Klassik - Kaos*. Århus: Aarhus Kunstmuseums Forlag, 1989.
- Sørensen, Villy. «Bidrag til Enquete om kulturkampen». *Dialog* nr.3 og 4, 10. årgang (1960).
- Thing, Morten. «Kjeld Abell i den kolde krig». I *Abell blomstrer ikke for enhver: 11 artikler om Kjeld Abell*, p. 154–62. København: Multivers, 2002.
- . *Kommunismens kultur 2*. København: Tiderne Skifter, 1993.
- Thommesen, Erik. «Formalisme og realisme i kunsten». I *Kommunisterne og kulturen*. København: Forlaget Tiden, 1949.
- Thommesen, Erik, og Dan Sterup Hansen. «Ung vesteuropæisk Kunst set med sovjetrussiske Øjne». *Land og Folk*, 25. September 1946.
- Thorbek, Ole. «Tro, tvivl og propaganda». *Dialog* nr. 5, 6. årgang (September 1956).
- Thorsen, Jens Jørgen. «Mennesket». *Social-Demokraten*, 24. Januar 1959.
- . *Modernisme i dansk malerkunst*. København: P. Fogtdal, 1987.
- Tøjner, Poul-Erik. «Husene er ikke på vor side». I *Palle Nielsen in memoriam*. Sophienholm, 2002.
- Uden navn. «Hvorfor er det altid de smaa i samfundet, der skal snydes?». *Information*, 11. Januar 1951.
- Unavngiven. «Det svagere menneske». *Berlingske Aftenavis*, 14. Januar 1959.
- . «Svar til Professor Gerasimov». *Land og Folk*, 5. November 1946.
- Vad, Poul. «50 års dansk grafik». *Vindrosen* 6. årgang, nr. 5 (September 1959).
- . «Orfeus alene». *Vindrosen* nr.5. 7. årgang (1960).
- Wilmann, Preben. *Dansk Kunst*. København: Forlaget Fremad, 1934.
- Wivel red., Mikael. *Palle Nielsen in memoriam*. Kgs. Lyngby: Sophienholm, 2002.
- Zerlang, Martin. *Bylivets kunst: København som metropol og miniature*. Hellerup: Spring, 2002.

## Etablerede værkliister over *Mennesket*-udstillingerne

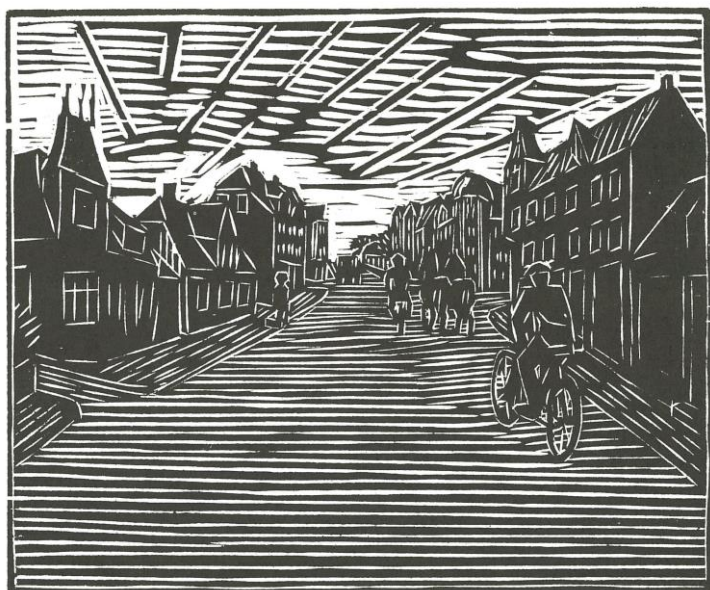
Værker markeret med en asteriks (\*) er usikre værker. Det vil sige, at der er tale om værker, som jeg på den ene eller anden måde kun har en vag indikation for var med på udstillingen.

### **Mennesket I, 24. september – 22. oktober 1956**

Kunstnere: Erling Frederiksen, Henry Heerup, Reidar Magnus, Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen og Svend Wiig Hansen.

#### **Erling Frederiksen på *Mennesket I***

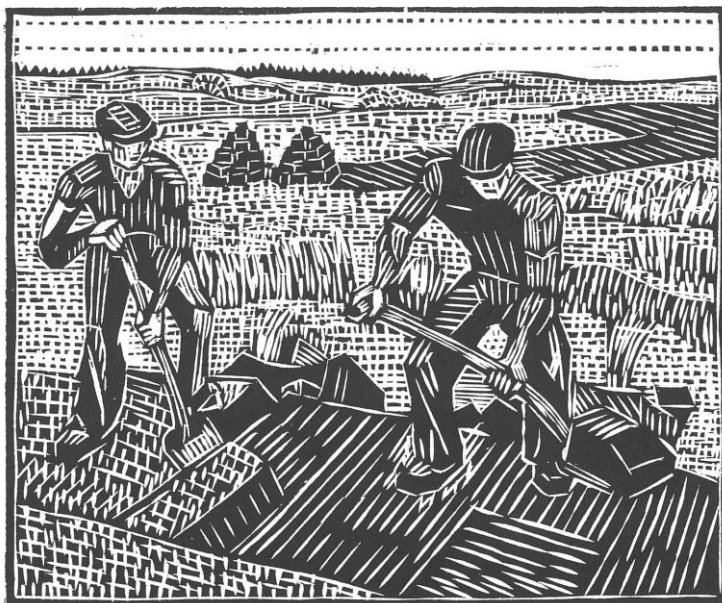
På udstillingen blev vist et ukendt antal værker fra træsnitserien *En arbejdsdag i tørvemosen*, 1945. Her i blandt blev med sikkerhed udstillet værket *På vej til pressemaskinen*, som her er vist sammen med fem andre eksemplere fra serien.



*På vej gennem Grindsted*, 1945, træsnit, 149 x 179 mm, Arbejdersmuseet.\*



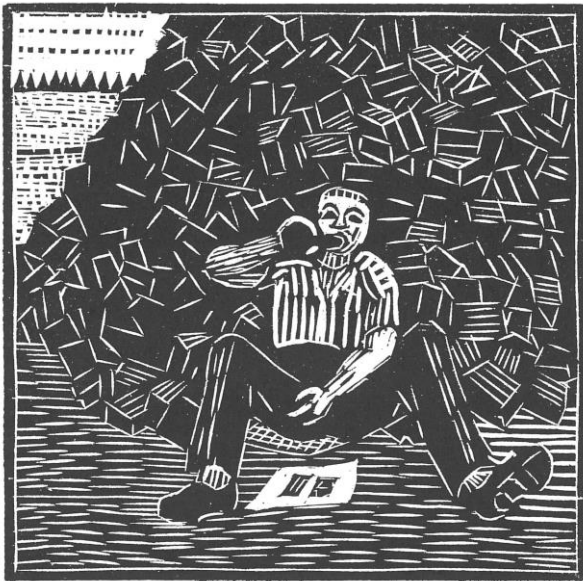
*På vej til pressemaskinen, 1945, træsnit, 139 x 211 mm, Arbejdermuseet. Gengivet som illustration til Helge Ernsts anmeldelse, "Mennesket i centrum", *Social-Demokraten* 5. oktober 1956.*



*Kristian Jensen og Theodor Petersen er i færd med at fylde tørvedynd i tørvepressen, 1945, træsnit, 149 x 179 mm, Arbejdermuseet.\**



*Kristian Jensen sætter spolterne af på tørrepladsen, 1945, træssnit, 148 x 150 mm, Arbejdersmuseet.\**



*Spisepause i arbejdet med at samle tørvene i store bunker. Tørvene er herefter klar til at blive transporteret til jernbanestationen, 1945, træsnit, 149 x 149 mm, Arbejdersmuseet.\**



*Familien samlet om aftenmaden*, 1945, træsnit, 149 x 179 mm, Arbejdermuseet.\*

### **Henry Heerup på *Mennesket I***



*Hesteskofamilien II*, 1949, linoleumssnit, 549 x 454 mm, Heerup Museum.





*Nanna i sygeseng* (tidligere *Nanna ÷ blindtarm*), 1954, linoleumssnit, 401 x 336 mm, Heerup Museum.

### Reidar Magnus på *Mennesket I*



*En hero forbander guderne/Job og hans venner*, 1954, litografi (sort tryk), 440 x 430 mm (Andersen, nr.165).<sup>560</sup> Winthers notat: ”en hero forbander guderne. Sort 1954 /  $\frac{3}{4}$  175,- solgt”.

<sup>560</sup> Magnus og Andersen, *Reidar Magnus - Det grafiske værk*.





*Solskibene*, 1955, farvelitografi (sort tryk), 420 x 530 mm (Andersen, nr. 166). Winthers notat:  
 ”Solskibet 3/5 sort 1956 150,- / ca 30 x 50”.



*Helleristning. Opus 9*, 1955, farvelitografi, 430 x 510 mm (Andersen, nr. 167). Winthers notat:  
 ”helleristning. Farver 1955 / 5/7 200,- solgt”.

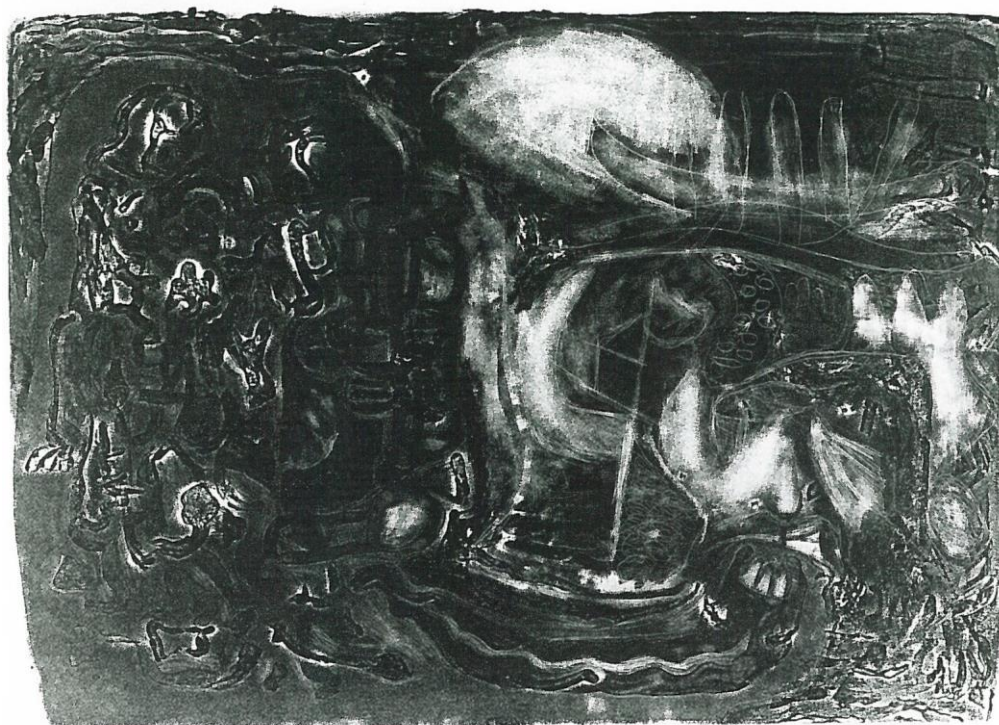


*Eventyr*, 1955, litografi (sort tryk), 233 x 253 mm (Andersen, nr.169). Winthers notat: "E.T. 1955 sort. 75,- / ca. 25 x 27".



*Den hellige sten. Opus 12*, 1956, farvelitografi (sort tryk, samt et andet med lidt gult), 300 x 350 (Andersen, nr.176). Winthers notat: "Den hellige sten. 1/10. 1956 75,- / sort ca. 35x38 desuden et tryk med lidt gult". Sidstnævnte kommentar peger på, at der kan have været udstillet to versioner af *Den hellige sten*, et sort tryk og et hvor der er tilføjet noget gult.





*Solskibet. Opus 13*, 1956, litografi (sort), 315 x 450 mm (Andersen, nr. 178). Winthers notat: "Solskibet 3/5 sort 1956 150,- / ca 30 x 50".



*De grå ryttere. Opus 14*, 1956, litografi (sort med gult overtryk), 222 x 370 mm (Andersen, nr.179) Også udstillet på 1958-udstillingen. Winthers notat: "de grå ryttere 475. Sort med gult over- / tryk 1955. 125,- c. 20 x 38".

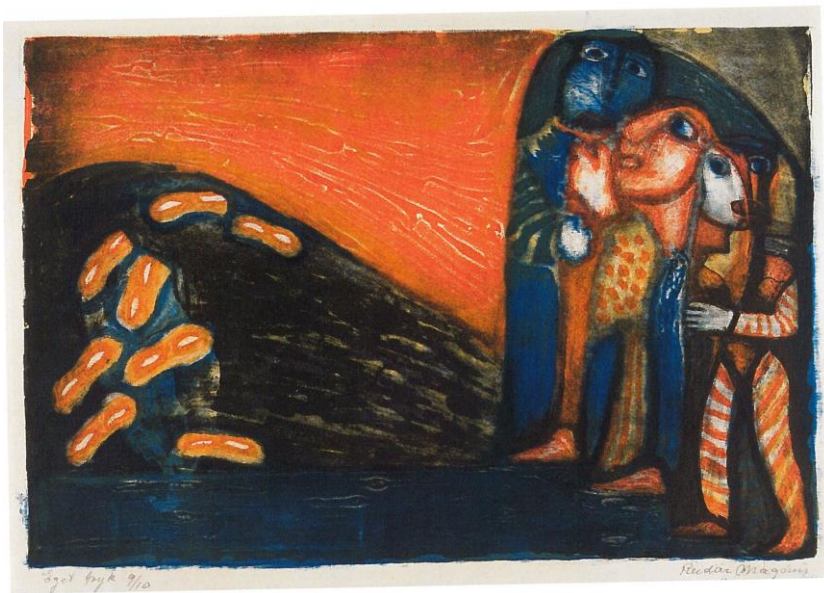


*Trommespillerne. Opus 15, 1956, litografi, 425 x 550 mm (Andersen, nr. 180). Winthers notat: "farvel [farvelitografi] ca 45 x 60 1956. Trommerne. 12/20 200,-".*



*Tyregudens død, 1956, litografi (sort tryk), 425 x 570 mm (Andersen, nr. 181). Winthers notat: "Tyregudens død 3/9 56 150,- / sort solgt".*





*De døde masker*, 1954, farvelitografi, 280 x 410 mm (Andersen, nr. 164). Winthers notat (uden skitse): ”De døde masker. 5/10 1954 250,-”.



*Myten om den hellige offermose / Sagnet om offermosen*, 1954, farvelitografi, 500 x 270 mm (Andersen, nr. 161). Winthers notat (uden skitse): ”Sagnet om den hellige offermose 10 eks A 200,-



*Trommespillerne*, 1956, farvelitografi, 420 x 550 mm (Andersen, nr. 182).\*

Ifølge Troels Andersens værkfortegnelse blev dette værk udstillet på Mennesket-udstillingen i 1956. Værket fremgår dog ikke af Winthers liste, og der er derfor usikkerhed om, hvorvidt værket var udstillet eller ej samt om hvad Troels Andersen baserer sin oplysning på, eftersom han i øvrigt har sin viden om Mennesket-udstillingen fra Richard Winthers notat.

Palle Nielsen på *Mennesket I*



*Nødbroen. Medmennesket*, 1956, linoleumssnit, 140 x 200 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling. Gengivet som illustration til Maria Marcus' anmeldelse, "Det mangetydige menneske", *Information* 3. oktober 1956.



*Isolation. Væmmelse*, 1956, linoleumssnit, 110 x 160 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling.





*Maskingevær*, 1956, linoleumssnit, 144 x 200 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling.

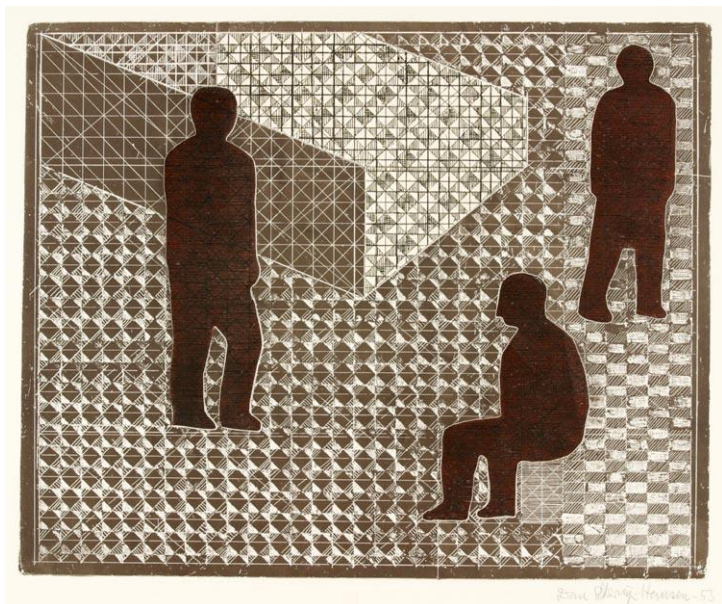


*Underverdenens politi*, 1956, linoleumssnit, 142 x 200 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling. Gengivet som illustration til Pierre Lübeckers anmeldelse, ”Mennesket som tema”, *Politiken* 3. oktober 1956.

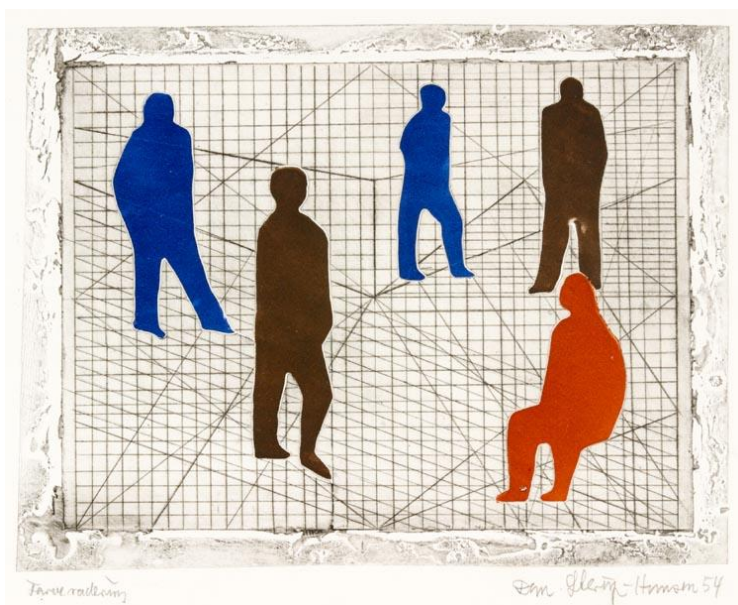


### **Dan Sterup-Hansen på *Mennesket I***

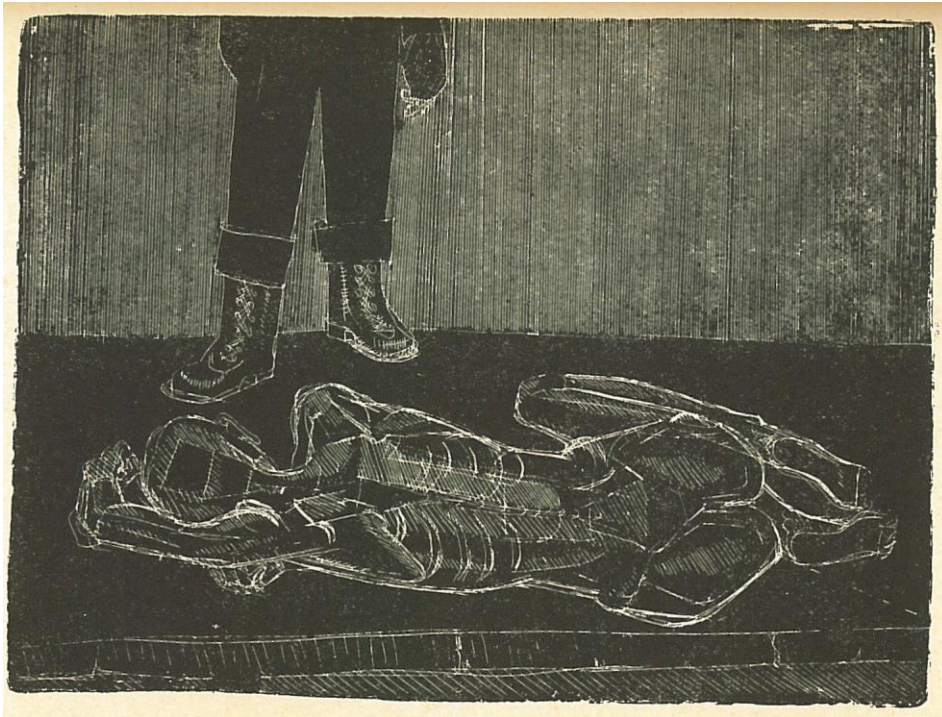
Som forklaret i afhandlingen har det ikke været muligt at identificere konkrete værker af Dan Sterup-Hansen fra udstillingen i 1956. De gengivne værker er derfor gæt, baseret på anmeldernes beskrivelser af motiver, og det skal understreges, at de alene er taget med som eksempler på motivtyper, der ifølge anmeldelserne var repræsenteret på udstillingen.



*Komposition med tre figurer*, 1953, farveradering, 259 x 323 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling.\*

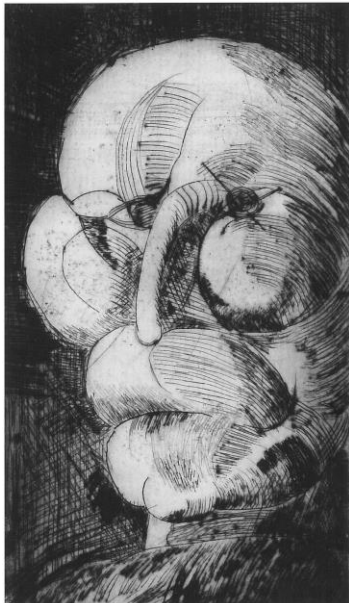


*Fem figurer*, 1954, farveradering, 182 x 239 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling.\*



*Underudviklet*, 1955, radering, 158 x 217 mm, Vendsyssel Kunstmuseum.\*

**Svend Wiig Hansen på *Mennesket I***



Uden titel, radering, uden datering, 185 x 105 mm, Kastrupgårdsamlingen. Gengivet som illustration til Otto Gelsteds anmeldelse, "Mennesket i kunsten", *Land og Folk* 4. oktober 1956.



Det vides ikke om de følgende to værker blev vist på udstillingen i 1956. De er taget med som eksempler på, hvad Svend Wiig Hansen lavede i perioden op til 1956.



*Mennesker på en strandbred*, 1954, litografi, 310 x 430 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, inv.nr. KKS21559.\*



*Ædende*, 1956, radering, 400 x 350 mm. Ejer ukendt.\*

## **Mennesket II, 4. januar – 26. januar 1958**

Kunstnere: Erling Frederiksen, Henry Heerup, Reidar Magnus, Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen og Svend Wiig Hansen.

### **Erling Frederiksen på *Mennesket II***



*Kvindeportræt*, 1953, blyant, 211 x 118 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling. Portrættet var gengivet i Hvedekorn nr. 2, 32. årgang, 1958 sammen med de to nedenstående tegninger:



Data og ejer kendes ikke.



Dateret: "9. juli 1946". Yderligere data og ejer kendes ikke.



**Henry Heerup på *Mennesket II***



*Fødsel og bildød*, 1957, linoleumssnit, 1957, 600 x 667 mm, Heerup Museum. Gengivet i Hvedekorn nr. 2, 32. årgang, 1958.

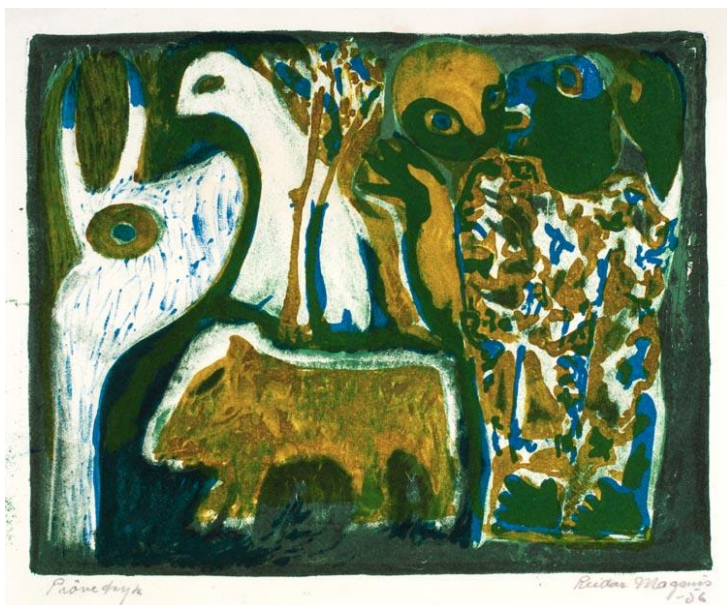
**Reidar Magnus på *Mennesket II***



*Soldansen. Opus 10*, 1955, farvelitografi, 280 x 360 mm, (Andersen nr. 168).



*Soldansen. Mytografier XXI*, 1957, farvelitografi, 470 x 650 mm, (Andersen nr.191).



*Eksotisk komposition med menneskeskikkelse og dyr*, 1956, farvelitografi, 289 x 457 mm, (Andersen nr. 183), her hedder værket *Stående mand, tyrehoved*, og er gengivet i en anden farvekombination. Denne udgave findes på Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling.



**Palle Nielsen på *Mennesket II***



*Jetstøj*, 1954, monotypi, 95 x 137 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling.



*Bipersonerne*, 1956, monotypi, 140 x 84 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling.





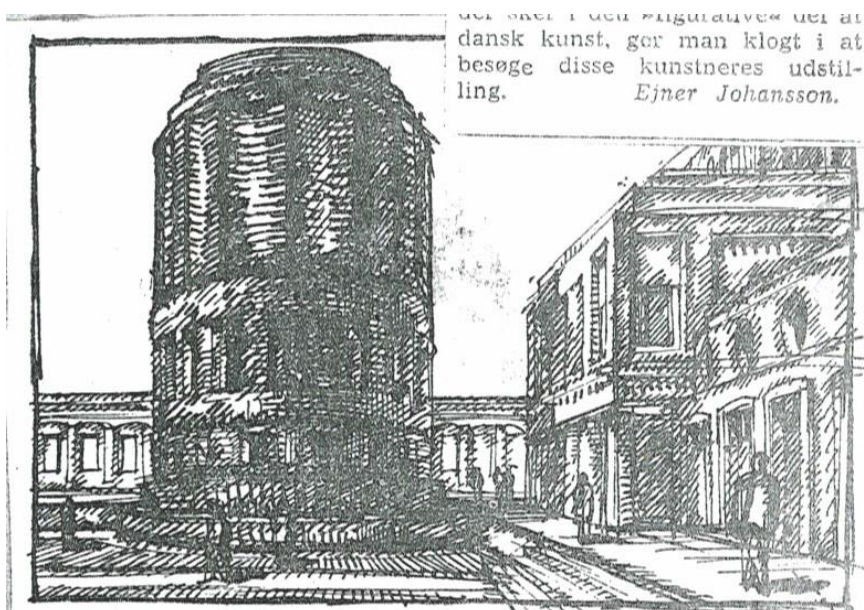
*Komposition over Jeremias klagesange, II, 22, 1957, collage, 174 x 252 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling. Gengivet i Hvedekorn nr. 2, 32. årgang, 1958 og som illustration til Svend Eriksens anmeldelse, "Det menneskelige i kunsten", Dagens Nyheder 15. januar 1958.*



*Komposition over Jeremias klagesange, IV, 19, 1957, collage, 179 x 254 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling. Gengivet i Hvedekorn nr. 2, 32. årgang, 1958.*



*Komposition over Jeremias klagesange*, collage, nuværende opholdssted ukendt. Gengivet i Hvedekorn nr. 2, 32. årgang, 1958.



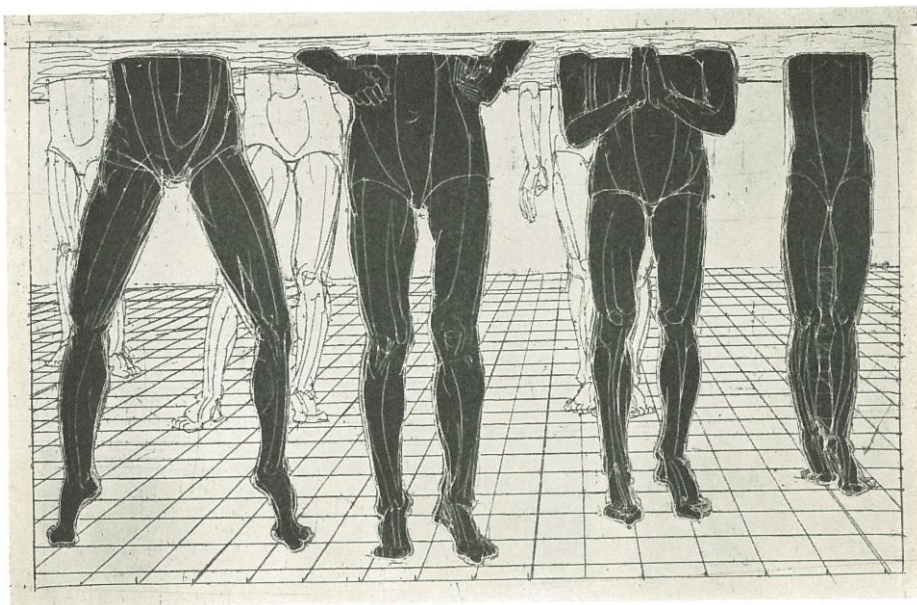
Pennetegning. Gengivet som illustration til Ejner Johanssons anmeldelse uden overskrift, Information 8. januar 1958.



**Dan Sterup-Hansen på *Mennesket II***



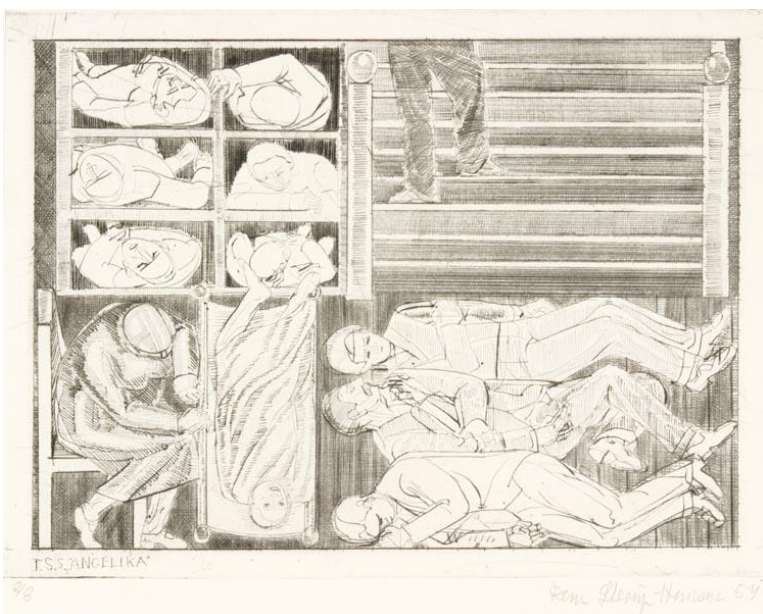
*Liggende mand på en bæk*, uden datering, radering, 196 x 310 mm, Arbejdersmuseet. Gengivet i *Hvedekorn* nr. 2, 32. årgang, 1958 og som illustration til Helge Ernsts anmeldelse, "Seks fine grafikere", *Social-Demokraten* 15. januar 1958.



*Undervandsstudie*, 1957, radering, 175 x 278. Gengivet i *Hvedekorn* nr. 2, 32. årgang, 1958.

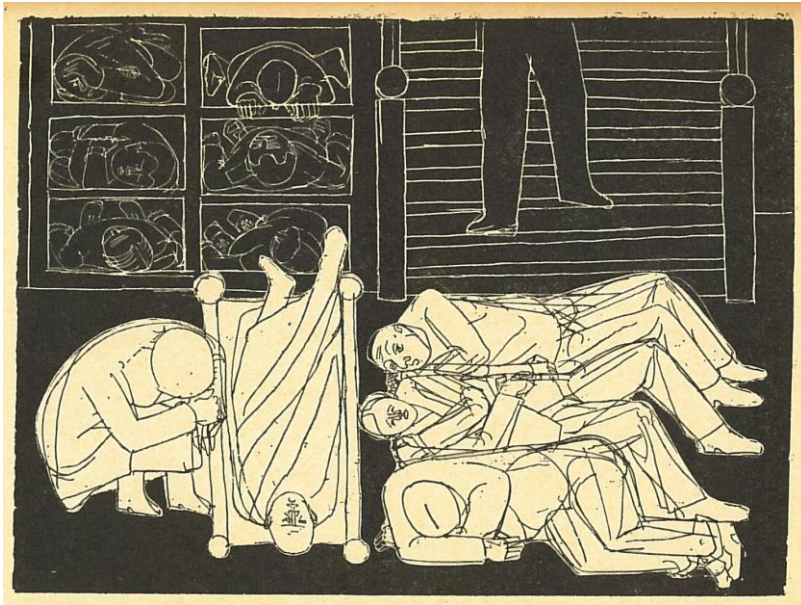


*Undervandssvømmere*, 1957, radering, 194 x 297 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling.



*T.S.S. Angelika*, 1957, radering, 199 x 268 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling.



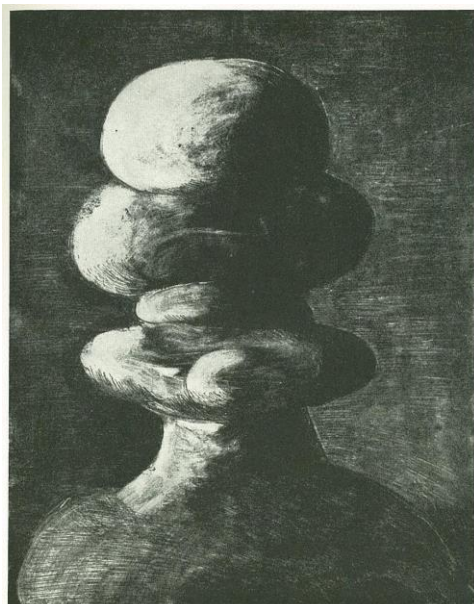


T.S.S. Angelika, radering. Gengivet som illustration til Leo Estvads anmeldelse, ”Abstraktion og menneske”, *Berlingske Aftenavis* 11. januar 1958.

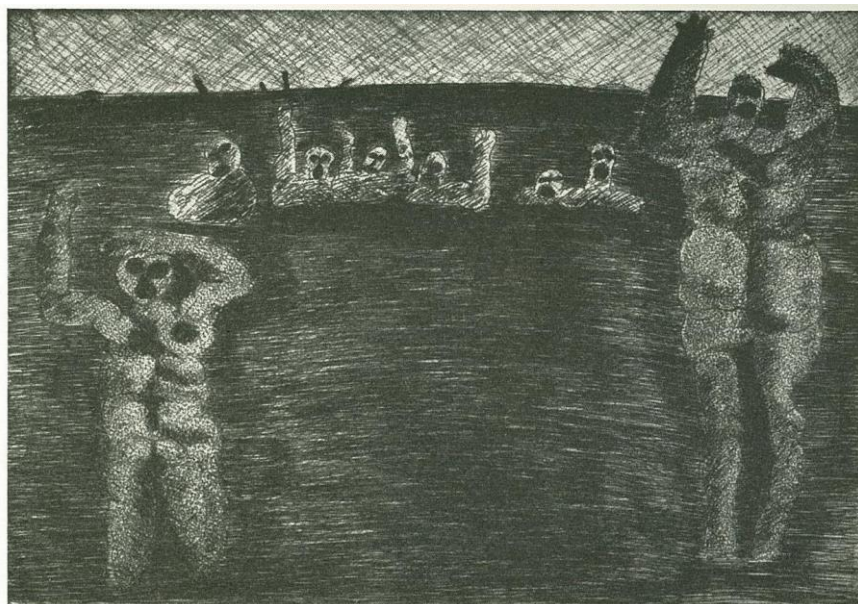


*Rejsende på en rutebåd til Grækenland*, ca. 1954, radering, 201 x 257 mm, Arbejdersmuseet. Gengivet i *Hvedekorn* nr. 2, 32. årgang, 1958.

**Svend Wiig Hansen på *Mennesket II***



Uden titel, omkring 1958, monotypi, 200 x 155 mm, privateje. Gengivet i *Hvedekorn* nr. 2, 32. årgang, 1958.



*De sidste*, 1957, radering, 206 x 302 mm, Vejlemuseerne. Gengivet i *Hvedekorn* nr. 2, 32. årgang, 1958.





*De søgende*, 1958, radering, 483 x 675 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling. Gengivet i *Hvedekorn* nr. 2, 32. årgang, 1958 og som illustration til Svend Eriksens anmeldelse, "Det menneskelige i kunsten", *Dagens Nyheder* 15. januar 1958.



Titel og data ubekendte. Gengivet som illustration til Leo Estvads anmeldelse, "Abstraktion og menneske", *Berlingske Aftenavis* 11. januar 1958.

### **Mennesket III, 3. januar -25. januar 1959**

Kunstnere: Erling Frederiksen, Henry Heerup, Reidar Magnus, Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen, Svend Wiig Hansen og Albert Mertz.

#### **Erling Frederiksen på *Mennesket III***

Erling Frederiksen udstillede 7 uidentificerede tegninger.

#### **Henry Heerup på *Mennesket III***



*Medaljon*, 1956, linoleumssnit, 347 x 352 mm, Heerup Museum. Gengivet som illustration til Ejner Johanssons anmeldelse, "Aksel Jørgensen – og Mennesket", *Information* 3. januar 1959.





*Morgen*, 1958, linoleumssnit, 421 x 419 mm, Heerup Museum. Gengivet som illustration til Svend Eriksens anmeldelse, ”’Mennesket’ igen”, *Dagens Nyheder* 13. januar 1959.



*Velkomst*, 1955, linoleumssnit, 382 x 447 mm, Heerup Museum.



*Tro, håb og kærlighed*, 1958, linoleumssnit, 482 x 537 mm, Heerup Museum.

### **Albert Mertz på *Mennesket III***

Udstillede et antal uidentificerede tegninger holdt i sort/hvid.

### **Reidar Magnus på *Mennesket III***

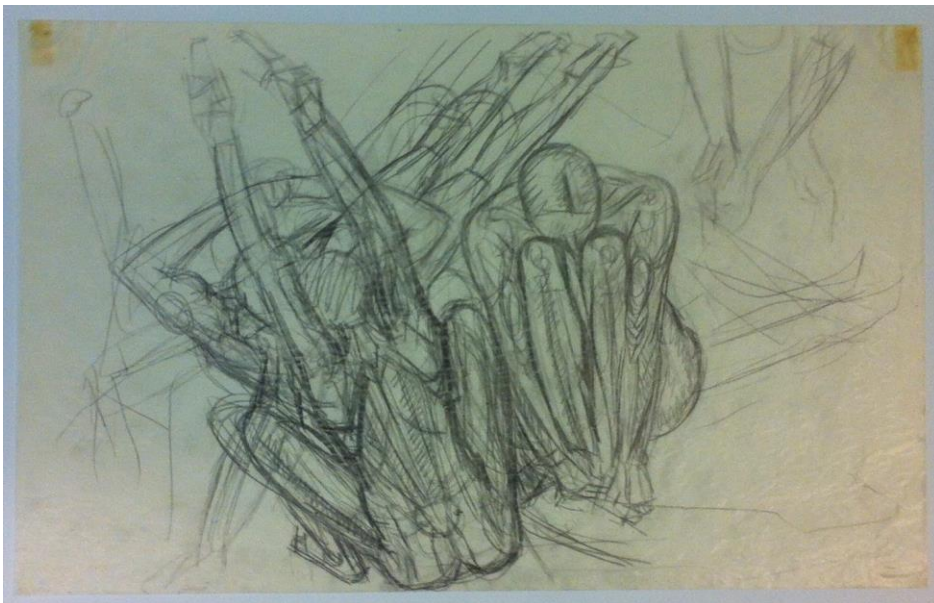
Magnus udstiller fortsat værker fra serien *Masker og Myter*. Det har ikke været muligt at identificere hvilke værker, der er tale om.

**Palle Nielsen på *Mennesket III***



*I krigens verden*, 1958, linoleumssnit, 175 x 246 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling. Gengivet som illustration til anmeldelsen, "Det svagere menneske", *Berlingske Aftensavis* 14. januar 1959.

**Dan Sterup-Hansen på *Mennesket III***



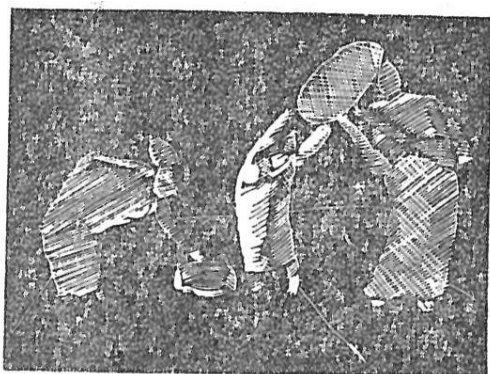
*Menneskefigurer*, ca. 1957, blyant på pergament, 250 x 400 mm, AROS.





*Gadearbejde*, 1955, radering, 196 x 250 mm, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling.

### **Svend Wiig Hansen på *Mennesket III***



Titel ukendt, træsnit eller linoleumssnit. Gengivet som illustration til Pierre Lübeckers anmeldelse, "Mørket bliver lysere", *Politiken* 13. januar 1959.



*Stormen, portræt*, 1958, linoleumssnit, 215 x 173 mm, Vejle Kunstmuseum. Gengivet som illustration til anmeldelsen, "Det svagere menneske", *Berlingske Aftensavis* 14. januar 1959.



*Den faldne*, 1959, linoleumssnit, 460 x 660 mm, Vejle Kunstmuseum.



## Illustrationer



**Figur 1** Erling Frederiksen, *Mor og barn*, u.å., træsnit, 504/509 x 300/325 mm, Arbejdmuseet.



**Figur 2** Arne Ekeland, *De siste skudd*, 1940, olie på lærred, 200 x 300 cm, Nasjonalmuseet Oslo.

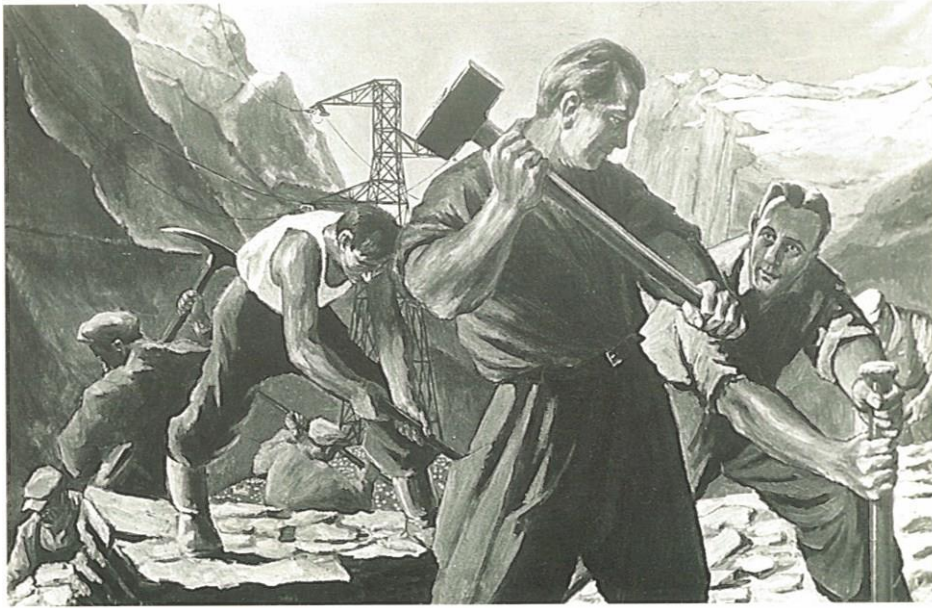


**Figur 3** Victor Brockdorff, *Fred (Stockholm-appellen)*, 1950, olie på lærred, 200 x 150 cm, Arbejdersmuseet.

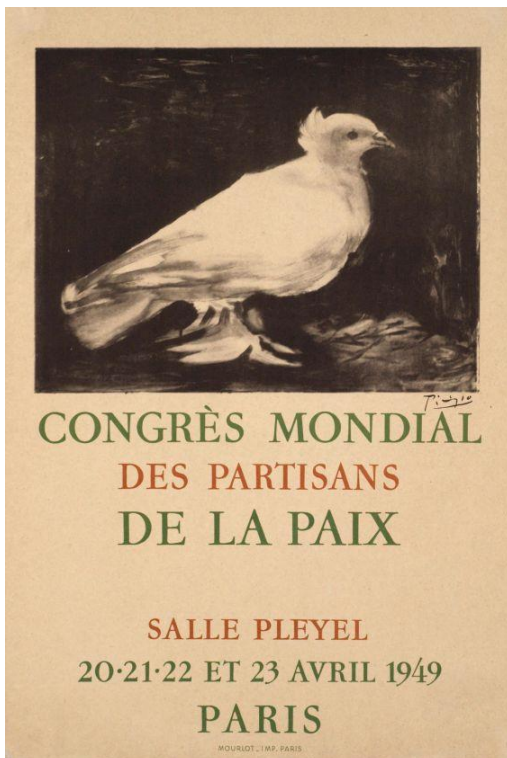


**Figur 4** Victor Brockdorff, *Socialisme*, 1950, olie på lærred, 130 x 195 cm, deponeret i Jord – og Betonarbejdernes Fagforening, København. *Socialisme* udgjorde den venstre del af triologien *Socialisme, Fred, Arbejde*.



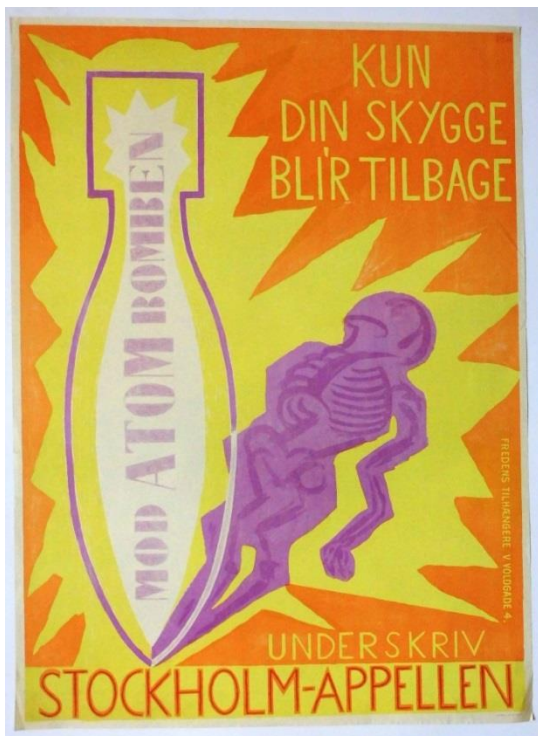


**Figur 5** Victor Brockdorff, *Arbejde*, 1950, nu overmalet. *Arbejde* udgjorde den højre del af triologien *Socialisme, Fred, Arbejde*.



**Figur 6** Plakaten for *Les Partisans de la Paix* (Fredens tilhængere) første kongres i Paris april 1949 udsmykket med Pablo Picassos fredsdue.





**Figur 7** Dan Sterup-Hansen, plakat for Stockholm-appellen, 1950, trefarvet litografi, 85 x 61, Designmuseum Danmark.



**Figur 8** Ole Hammeleff, *Et eller andet sted i Vesteuropa*, gengivet fra *Dialog* nr. 4, 1950.

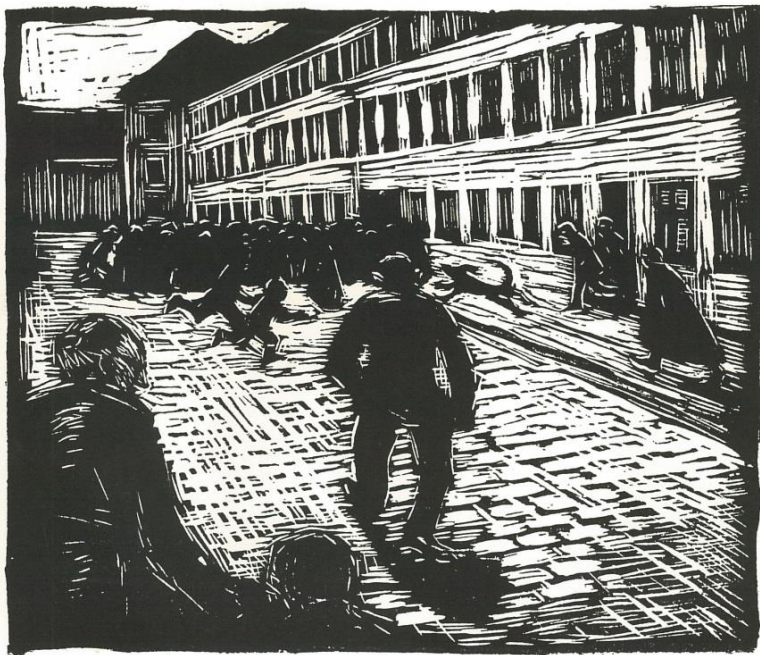


**Figur 9** Erling Frederiksen, *Faldet på gaden*, 1944, træsnit, 158 x 215 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

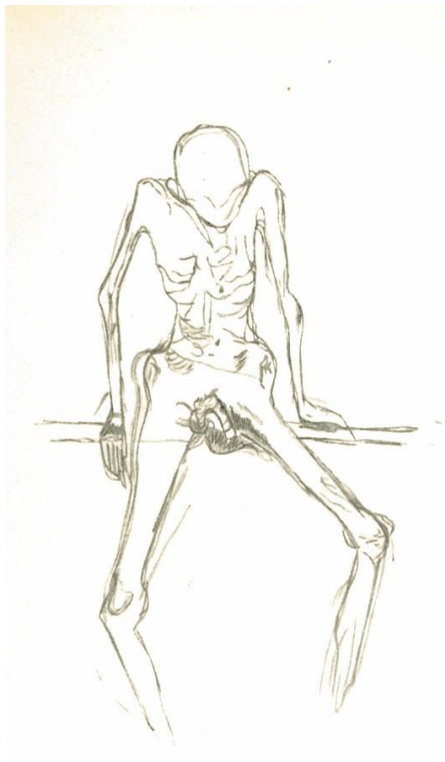


**Figur 10** Dan Sterup-Hansen, *Eskorte*, 1945, træsnit, 99 x 159 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

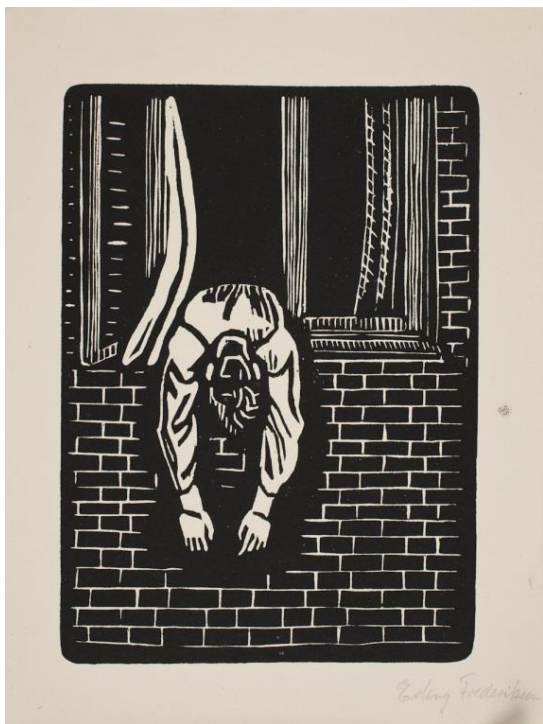




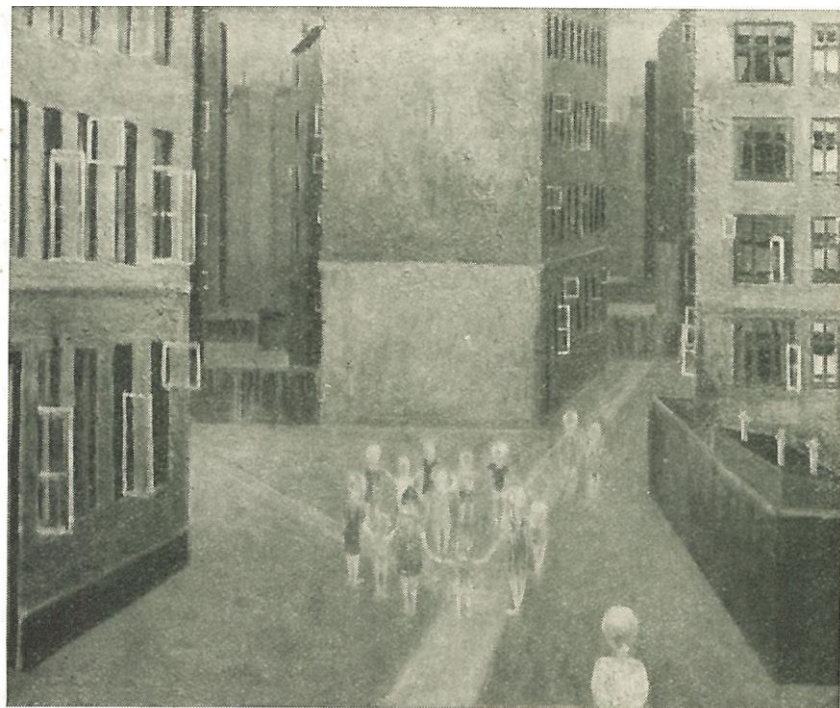
**Figur 11** Jane Muus, *Stikker hentes i nr. 3*, 1945, træsnit, 165 x 192 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 12** Per Ulrich, *Muselmand*, 1944-45, tegning, Frihedsmuseet.



**Figur 13** Erling Frederiksen, *Frihedsheltens død*, 1945, træsnit, 189 x 135 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 14** Folmer Bendtsen, *Børn i gården*, 1947.



**Figur 15** Alberto Giacometti, *City Square*, 1948-49, bronze, 62 x 44 x 21 cm, MoMA, New York.

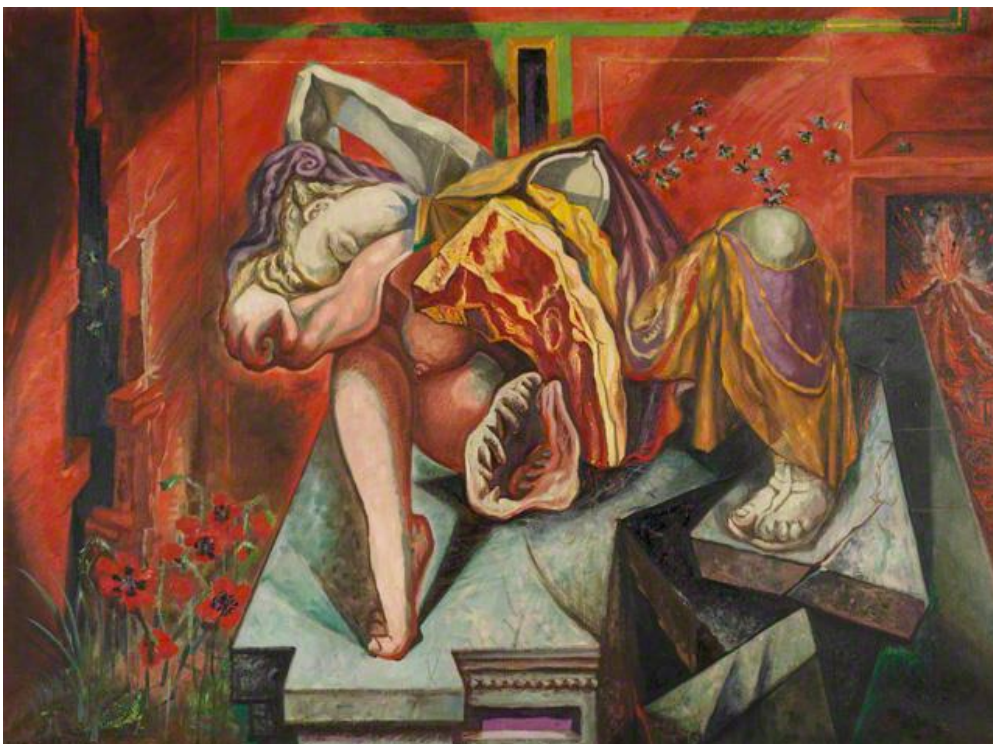


**Figur 16** Paul Klee, *Gemischtes Wetter*, 1929, olie og vandfarve på musselin, 49 x 41 cm, privateje.





**Figur 17** Alberto Giacometti, *Le Nez*, 1947, metal and bemalet gips, højde: 82,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



**Figur 18** André Masson, *Gradiva*, 1939, olie på lærred, 97 x 130 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



**Figur 19** Francis Bacon, *Head*, 1948, olie og tempera på træ, 103 x 75 cm, Richard S. Zeisler Collection, New York.



**Figur 20** Victor Pasmore, *The Evening Star: Effect of Mist*, 1945-47, olie på lærred, 76,2 x 101,6 cm, privateje.



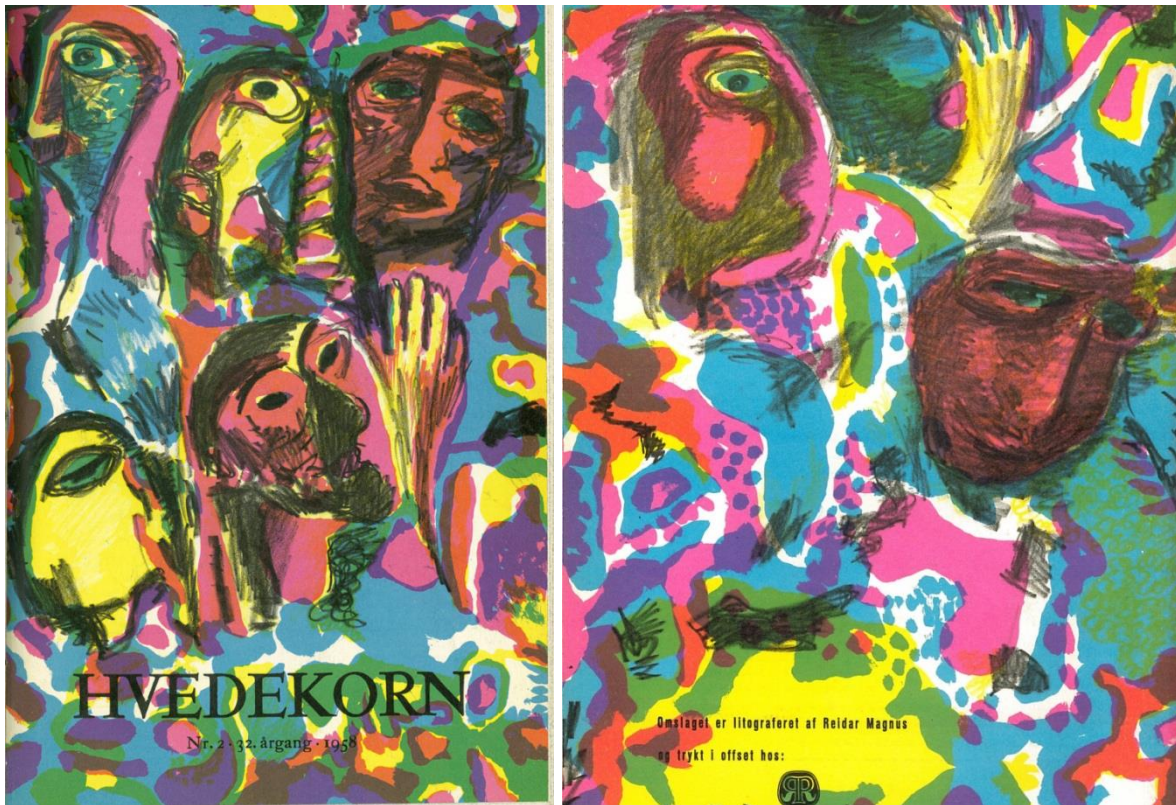


**Figur 21** Palle Nielsen, *Ligfiskerne. Medmennesket*, 1956, linoleumssnit, 173 x 245 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

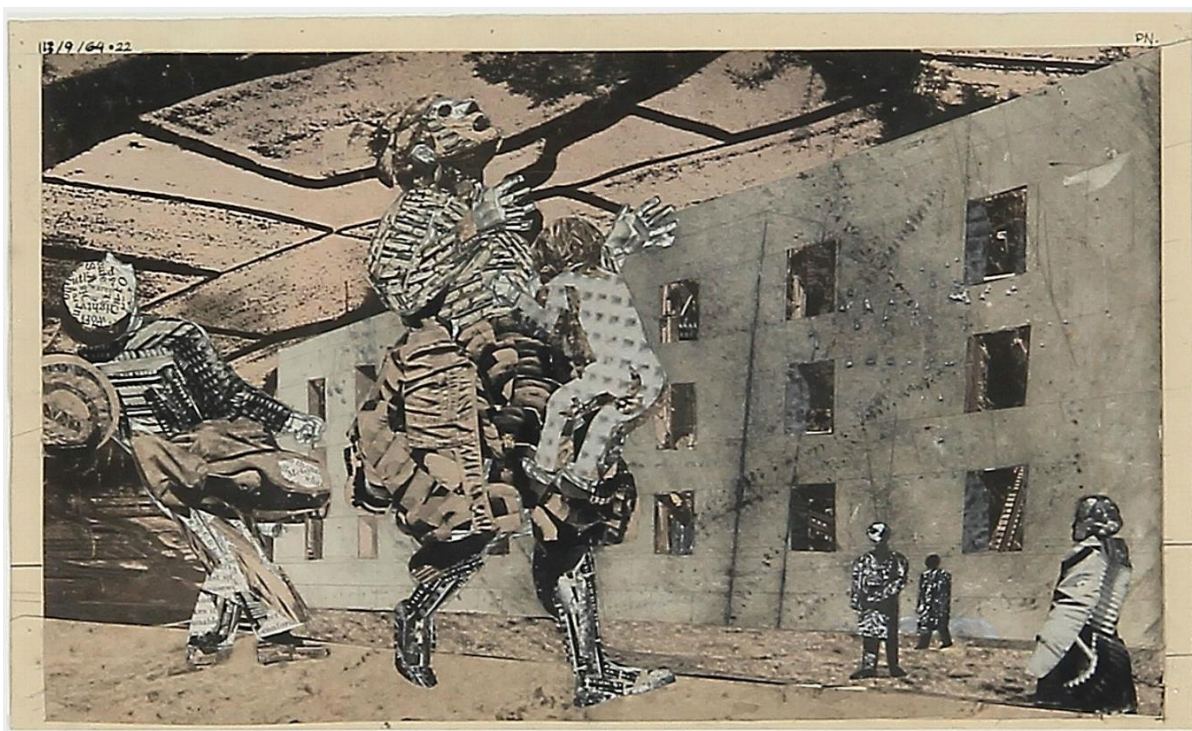


**Figur 22** Svend Wiig Hansen, *Portræt*, 1957, akvatinte, 420 x 317 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.





**Figur 23** Reidar Magnus, litografi til omslaget til *Hvedekorn* nr. 2, 32. årgang, 1958.

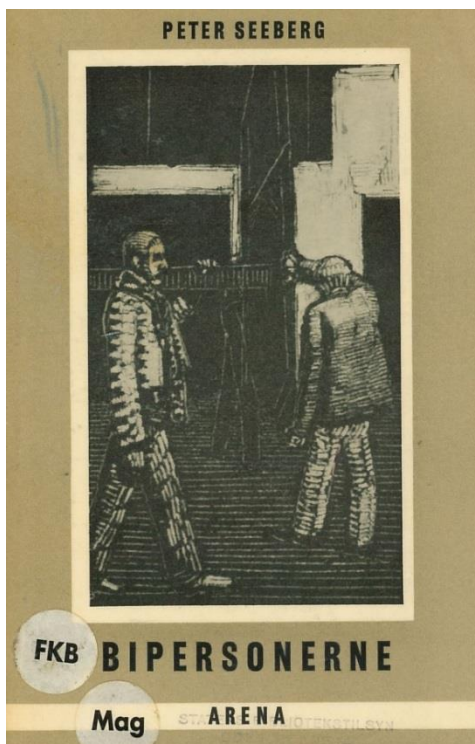


**Figur 24** Palle Nielsen, collage, 1964, ejer ukendt. Har tidligere været i Børge Mogensens samling.





**Figur 25** Palle Nielsen, collage, 1965?, ejer ukendt. Har tidligere været i Børge Mogensens samling.



**Figur 26** Omslag til førsteudgaven af Peter Seebergs debutroman, *Bipersonerne* (1956), med et monotypi af Palle Nielsen.



**Figur 27** Henry Heerup, *Hesteskofamilien II*, 1949, linoleumssnit, 549 x 454 mm, Heerup Museum.



**Figur 28** Knud Nellemose, *Ung falden mand*, 1953, granit, monument for frihedskampens faldne, opstillet ved 4. maj-kollegiet, Århus.





**Figur 29** Svend Wiig Hansen, *De søgende*, 1958, radering, 483 x 675 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 30** Palle Nielsen, *Nødbroen. Medmennesket*, 1956, linoleumssnit, 140 x 200 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

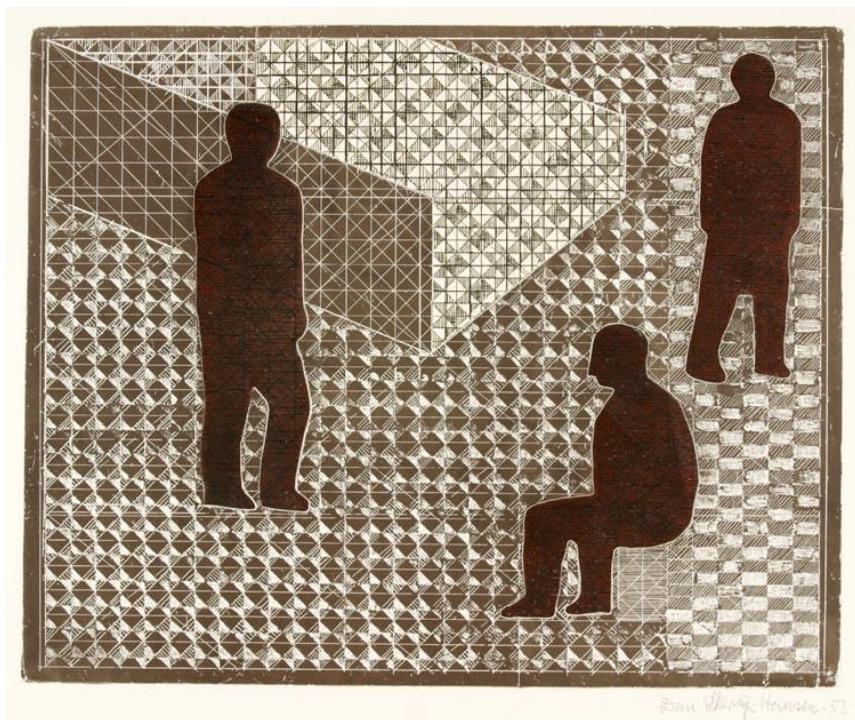


**Figur 31** Palle Nielsen, *Isolation, væmmelse*, 1956, linoleumssnit, 110 x 160 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 32** Palle Nielsen, *Tomhed*, 1956, linoleumssnit, 143 x 201 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.





**Figur 33** Dan Sterup-Hansen, *Komposition med tre figurer*, 1953, farveradering, 259 x 323 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 34** Dan Sterup-Hansen, *Undervandssvømmere*, 1957, stregætsning, 199 x 298 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.





**Figur 35** Dan Sterup-Hansen, *Krigsblinde*, 1951-52, olie på lærred, 134,5 x 200 cm, Esbjerg Kunstmuseum.



**Figur 36** Dan Sterup-Hansen, *Krigsblinde*, 1952, radering, 238 x 353 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 37** Dan Sterup-Hansen, *Krigsblinde*, 1952, litografi, gengivet i *Land og Folk* 13. april 1952.



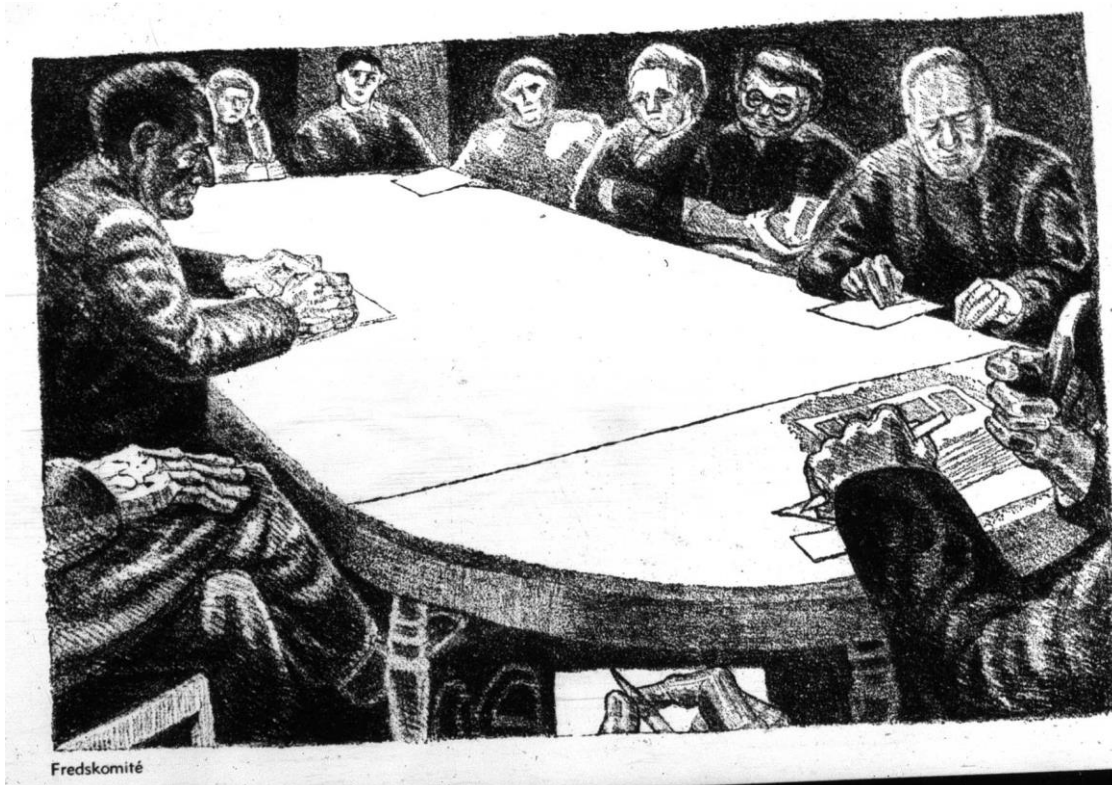
Krigsblinde

**Figur 38** Dan Sterup-Hansen, *Krigsblinde*, 1952, litografi, gengivet i *Land og Folk* 13. april 1952.





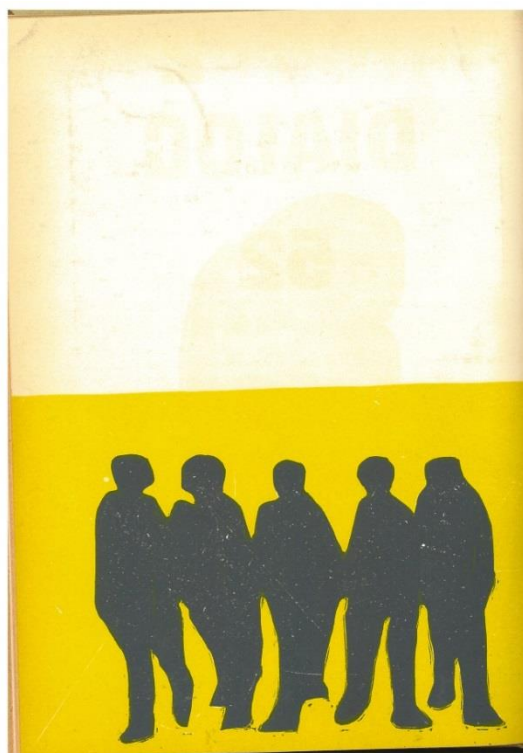
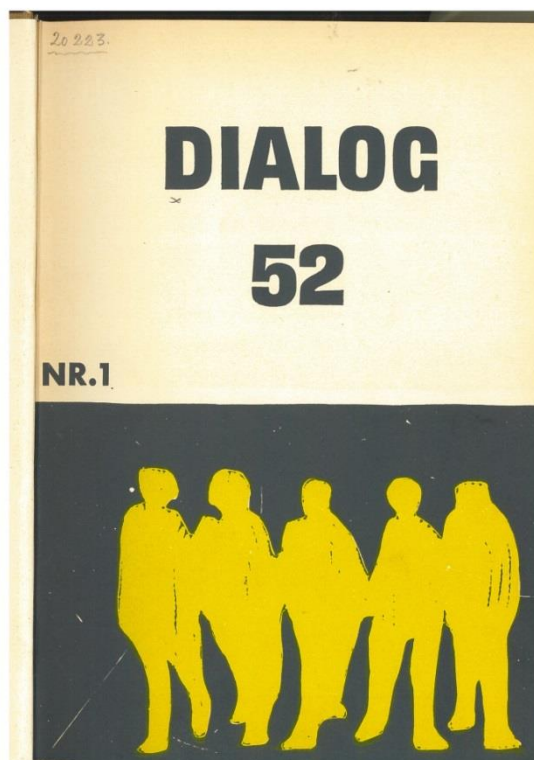
**Figur 39** Dan Sterup-Hansen, *Hjemløse*, 1952, litografi, gengivet i *Land og Folk* 13. april 1952.



**Figur 40** Dan Sterup-Hansen, *Fredskomite*, 1952, litografi, gengivet i *Land og Folk* 13. april 1952.



**Figur 41** Dan Sterup-Hansen, *Invalid*, 1952, litografi, gengivet i *Land og Folk* 13. april 1952.



**Figur 42** Dan Sterup-Hansen, forside- og bagsideillustration til *Dialog* nr. 1, 1952.

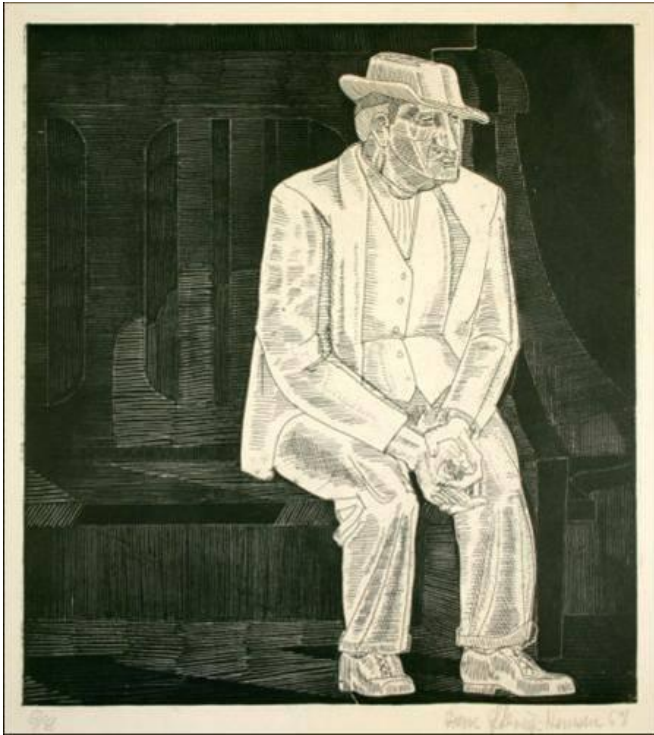




**Figur 43** Dan Sterup-Hansen, *Fem figurer*, 1954, farveradering, 182 x 239 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 44** Dan Sterup-Hansen, *Liggende mand på en bæk*, u.å., radering, 196 x 310 mm, Arbejdermuseet.



**Figur 45** Dan Sterup-Hansen, *Mand på en bæk*, 1957, radering, 248 x 224 mm, Arbejdersmuseet.

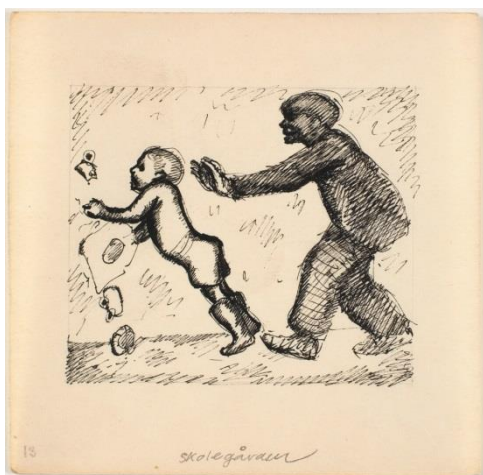


**Figur 46** Palle Nielsen, *Komposition over Jeremias klagesange, II, 22*, 1957, collage, 174 x 252 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

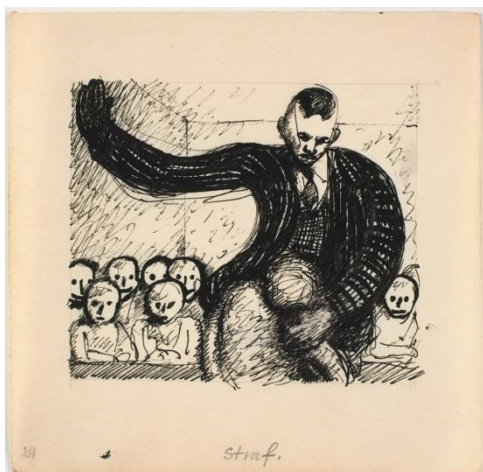




**Figur 47** Palle Nielsen, *Komposition over Jeremias klagesange, IV, 19, 1957*, collage, 179 x 254 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 48** Palle Nielsen, *Skolegården*, fra *Billedhistorie*, 1949, pen og sort tusch, 107 x 110 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 49** Palle Nielsen, *Straf*, fra *Billedhistorie*, 1949, pen og sort tusch, 107 x 110 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 50** Palle Nielsen, *Man vender sig til det*, fra *Billedhistorie*, 1949, pen og sort tusch, 107 x 110 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 51** Palle Nielsen, *Det bedste til min søn, vi må se frem*, fra *Billedhistorie*, 1949, pen og sort tusch, 107 x 110 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

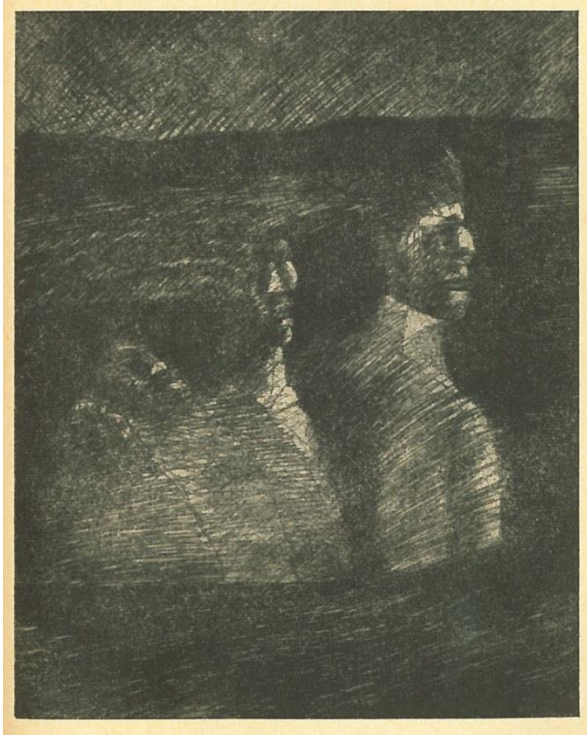




**Figur 52** Notits fra *Land og Folk* den 10. april 1958.



**Figur 53** Svend Wiig Hansen, *De søgende*, 1955, olie på lærred, 200 x 271 cm, Statens Museum for Kunst.

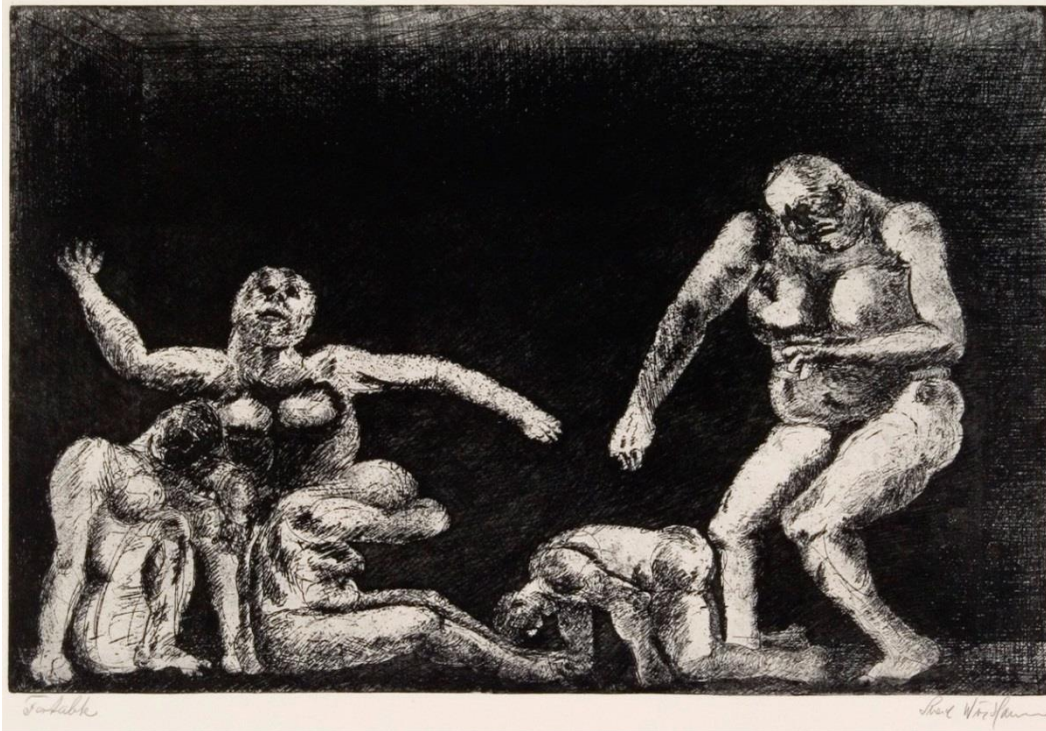


**Figur 54** Svend Wiig Hansen, *I mørket*, 1958, radering, 200 x 160 mm, HEART, Herning Museum of Modern Art.



**Figur 55** Svend Wiig Hansen, *Nedad*, 1958, radering, 400 x 300 mm, Odense Bys Museer.





**Figur 56** Svend Wiig Hansen, *Fortabte*, 1957, akvatinte, 450 x 650 mm, Vejlemuseerne.



**Figur 57** Svend Wiig Hansen, *Ensom*, 1958, radering, 220 x 180 mm, Vejlemuseerne.



**Figur 58** Svend Wiig Hansen, *Angst*, 1958, monotypi, 470 x 320 mm.



**Figur 59** Svend Wiig Hansen, *Uvej*, radering, 290 x 220 mm, Vendsyssel Kunstmuseum.





**Figur 60** Svend Wiig Hansen, *Skyen*, 1958, radering, 179 x 220 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



**Figur 61** Svend Wiig Hansen, *Stormen, portræt*, 1958, linoleumssnit, 215 x 173 mm, Vejlemuseerne.



**Figur 62** Svend Wiig Hansen, *Den faldne*, 1959, linoleumssnit, 460 x 660 mm, Vejlemuseerne.



**Figur 63** Erling Frederiksen, *Kristian Jensen sætter spolterne af på tørrepladsen*, 1945, træsnit, 148 x 150 mm, Arbejdermuseet.





**Figur 64** Erling Frederiksen, tegning af mor og barn, der blev udstillet på *Mennesket* i 1958, titel, datering, mål og ejer er ubekendte.



**Figur 65** Henry Heerup, *Bombeflyvere*, 1943, litografi, 165 x 225 mm.





**Figur 66** Henry Heerup, *Skraldevoenen*, 1943, litografi, 500 x 697 mm, Heerup Museum.



**Figur 67** Henry Heerup, *Fredsdrøm med raketter*, 1959, linoleumssnit, 428 x 647 mm, Heerup Museum.



**Figur 68** Albert Mertz, *Opus 98*, 1959, linoleumssnit, 154 x 229 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.